بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة اليرمــوك
كلية الفنون الجميلة
قسم الموسيقـــا

استخدامات القوس لعازفي الكمان في الموسيقا العربية

Usage of the Bow for Violin Players In Arabic Music

إعـــــــــــداد
المعتصم محمد مطالقه

إشـــراف الدكتور
طارق إسماعيل العبيدي

حقل التخصص – الموسيقا

٢٠٠٧/١٢/١١م

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

استخدامات القوس لعازفي الكمان في الموسيقا العربية

إعداد

المعتصم محمد مطالقة

بكالوريوس موسيقا، جامعة اليرموك ١٩٩٦م

قُدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في تخصص الموسيقا

في جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

أعضاء لجنة المناقشة		التوقيع
الدكتور طارق إسماعيل العبيدي	رئيساً ومشرفاً	
أستاذ مساعد في آلة الكمان والعلوم الموسيقية		
الأستاذ الدكتور عبد الحميد عبد الوهاب حمام..........	عضواً	
أستاذ في التأليف الموسيقي والعلوم الموسيقية، جامعة اليرموك		
الدكتور معتصم خضر عديلة........................	عضواً	
العلوم الموسيقية العرقية، جامعة القدس		
الدكتور كفاح جوزيف فاخوري........................	عضواً	
دكتوراه في التربية الموسيقية، ومدير للمعهد الوطني الأردني		

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الإهداء

إلى أمي الغالية. . . .

إلى أبي الحنون. . . . .

إلى زوجتي وأولادي الأعزاء . . . .

إلى إخوتي الطيبين وأخواتي الطيبات . . . .

أمد الله في عمرهم جميعاً وحفظهم من كل

مكروه بإذن الله.

إلى كل من ساهم في إنجاز هذا العمل ولمن يقرأ هذه

الرسالة. . . . .

الباحث

© Arabic Digital Library, Yarmouk University

شكر وتقدير

الشكر لله عز وجل أولاً وأخيراً على توفيقه لي وإعانتي على إتمام هذا البحث .

كما أن الشكر لأصحاب الفضل واجب، لذا فإنني أسجل أعمق آيات الشكر والتقدير لأساتذتي الأجلاء . والله أسأل أن يجزي عني أحسن الجزاء كل من عاونني وأرشدني وأخذ بيدي. وأعاهد الله أن أظل ذاكراً لهم فضلهم وعونهم .

وأخص بالذكر الدكتور **طارق إسماعيل المشرف** على هذه الرسالة إذ وجهني لأهمية هذا البحث فكان له الفضل في إبراز أركانه .

كما يسعدني أن أعبر عن تقديري وشكري العميق للدكتور الفاضل **محمد غوانمه** رئيس قسم الموسيقا على دعمه ومساندته والدكتور الفاضل نبيل الدراس الذي لم يأْلُ جهداً طوال فترة الدراسة في الكلية من مساعدة لإتمام البحث . ولا يفوتني أن أذكر بالتقدير والثناء إلى لجنة المناقشة الأفاضل وإلى جميع الأساتذة بقسم الدراسات الموسيقية على ما قدموه من عون صادق .

وشكر خاص أقدمه للأساتذة الأجلاء لجنة المحكمين الموسيقيين الذين قاموا بالتحكيم على العينة .

كما إنني أقدم بالشكر الجزيل للدكتور الفاضل صبحي الشرقاوي على ما قدمه من نصح وإرشاد .

وشكر خاص لكل من وقف بجانبي في إتمام هذا البحث من زملاء وأصدقاء .

الباحث

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قائمة المحتويات

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الملخص باللغة العربية

مطالقه، المعتصم محمد. استخدامات القوس لعازفي الكمان في الموسيقا العربية. رسالة ماجستير بجامعة اليرموك. ٢٠٠٧ (المشرف: د. طارق إسماعيل).

لاحظ الباحث عشوائية استخدام القوس من خلال اطلاعه على حال الفرق الموسيقية العربية التي يعتقد أنها بحاجة لتوحيد استخدامه في جميع مجالاته، كما ينقصها الكثير من الاطلاع ودراسة المقطوعات القديمة من السماعيات واللونجات التي تحتاج إلى قوس منطقي منظّم حتى تتزن وتتساوى فيه القوى اللحنية وتتحد مما يتبلور عنه استجابة كبيره من المستمع, وأن ذلك يقود إلى التساؤل عن ماهية الصعوبات التقنية لحركات القوس في أداء السماعيات واللونجات التي تواجه عازفي الكمان في الموسيقا العربية؟ وهل يمكن وضع أقواس منطقية تساعد عازفي الكمان لتذليل الصعوبات التي تواجههم في أداء السماعيات واللونجات؟ وبماذا ترتبط عملية التقويس في الموسيقا العربية؟

لم توجد أدوات التعبير في القوس والإرشاد وغيرها في الموسيقا الغربية هكذا عبثاً، إنما وجدت لتوظيف إمكانية العازف لأداء مقطوعته أداء سليماً خالياً من العبثية والفردية.

لذا دعت الحاجة لعمل دراسة لتوظيف استخدام القوس لدى عازفي الكمان في الموسيقا العربية ومعرفة أثرها في عزف السماعيات واللونجات الموسيقية.

اتبع الباحث في هذه الدراسة الأسلوب الوصفي التحليلي. ويبدو من خلال البحث أن هناك عدداً من المحددات التي تحد من تعميم نتائج هذه الدراسة وهي: أن الدراسة اقتصرت على

© Arabic Digital Library Yarmouk University

أربع سماعيات ولونجات موسيقية، واقتصرت العينة على بعض الموسيقيين الذين يعزفون على آلة الكمان في الأردن بطريقة ضبطها الشرقي العربي.

اشتمل البحث على دراسات عربية سابقة ، وقد صنفها الباحث إلى:

- دراسات ارتبطت بالبحث ارتباطاً مباشراً.
- دراسات ارتبطت بالبحث ارتباطا غير مباشر.

احتوت النتائج التي توصل لها الباحث بعد التحقق من صحة الفروض، وجود فروق ذات دلالـــة إحصائية بين متوسطات درجات التطبيق في التقويس المنطقي للقوالب الآليـــة فـــي الموســـيقا العربية. كما حرص الباحث على تقديم مجموعة من الأفكار تساعد عازفي ودارسي آلة الكمان على إيجاد أساليب جديدة في تحديد أفضل الأقواس المستخدمة في العزف على هذه الآلة وصولاً للمستوى العزفي المطلوب. ويختتم البحث بقائمة المـــصادر والمراجـــع العربيـــة والأجنبيـــة. ثم النماذج والأشكال والصور والجداول.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الأول

خلفية الدراسة وأهميتها

المقدمة

إن معظم الكتب التي تبحث في مجمل التاريخ الحضاري لأي عصر من العصور أو بلد من البلدان تبيّن العلاقة بين التاريخ الاجتماعي والفنون، غير أن النظرة للموسيقا تختلف عن بقية الفنون الأخرى، ويرجع السبب إلى الطبيعة التي يتصف بها هـذا الفـن، فروائـع الأدب والفنون الجميلة سهلة المنال، وهي متوافرة وفي متناول أيدي الكثير من الناس ولا سـيّما فـي عصرنا هذا، فالموسيقا تحتاج إلى مترجم يترجم الرموز الموسـيقية إلـى نغـم، ولا تتحـول الموسيقا إلى تجربة فنية إلا بعد أن تمر خلال المرحلة الثانية هذه وهي مرحلة الترجمـة إلـى أنغام لحنية مفهومة لدى السامع (قتلان ، ١٩٩٧).

لا تزال الموسيقا التي زامنت تلك العصور موجودة ولا تقل فخامة عن بـاقي الفنـون الأخرى، وهناك مقولة شهيرة تقول: لو أردت أن تعرف مقدار رُقيّ أمّـة فاسـتمع لموسـيقاها (الفيلسوف الموسيقي كونفوشيوس)، هذا القول الرائع للفيلسوف الصيني بلا شك يمسّ جميـع الأمم والشعوب بدرجات متفاوتة، فكما القراءة يستطيع أن يتعلمها من هو ليس بأديـب، كـذلك الموسيقا يستطيع أن يتعلمها من ليس بموسيقي (قتلان، ١٩٩٧).

فإذا ما نظرنا إلى الأوركسترا السمفوني نلاحظ أنها تعبر عن جمالية متكاملة من خلال القائد (conductor) ومن خلال مجاميع الآلات الوترية أو النفخية أو الإيقاعية, حيث تتبادل هذه المجاميع الألحان و الهارموني فيما بينها, بالأخص الآلات الوترية وهي تنتظم في أقواسها ممـا يؤدي إلى تعبير موسيقي متميز. فانتظام الأقواس له دور كبير في النبر المطلوب عـن الجملـة الموسيقية.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وضبط الديناميكية الموسيقية للتعبير الموسيقي يعود إلى ضبط وتوحيد الأقواس الموجودة في مجموعة الآلات الوترية، ومع الأسف إن الآلات الوترية المشاركة في الفرق العربية لا تنتظم أقواسها كالأوركسترا الأوربية من حيث عزف القوالب الموسيقية العربية كالسماعي واللونجا، ورغم اختلاف الجملة الموسيقية في الموسيقا العربية بتركيبها عن الجملة في الموسيقا الأوربية من حيث النبر إلا أن الموسيقا العربية تحتوي على نماذج إيقاعية لا وجود لها في الموسيقا الأوروبية مثل: الوحدة الكبيرة، الوحدة الصغيرة، المصمودي الكبير، المصمودي الصغير، المربع، السماع الثقيل. كل من هذه النماذج نبر خاص به يختلف عن النماذج الأخرى، فاختيار الأقواس يجب أن يبرز التعبير عن أماكن النبر في النماذج السالفة، وفي هذه الحالة يظهر التعبير الصحيح عن الجملة الموسيقية العربية.

وعليه فإن ظاهرة عدم انتظام الأقواس في الفرق الموسيقية العربية قد أثارت انتباه الباحث ودعته إلى الخوض في هذا الموضوع.

آلة الكمان Violin

بالرغم من صغر آلة الكمان إلا أنها تتسم بصفات تغلبت من خلالها على معظم الآلات الموسيقية نحاسية كانت أم خشبية، ففي الموسيقا العربية نلاحظ التواجد المستمر لهذه الآلة رغم غزو التكنولوجيا الحديثة للأغنية العربية واستطاع العالم أن يستعيض عن بعض الآلات عن طريق إدخال الموجات الكهرومغناطيسية لصوت الكمان، إلا أنه لم يستطع أن يتلاعب بصوت هذه الآلة وإن دل هذا الأمر على شيء فإنما يدل على المدى الواسع التي تتصف به آلة الكمان من تميّز واضح لا نظير له، تُعتبر آلة الكمان من أصل عربي تطوّرت بشكلها وبتقنيتها وبعلمها بعد أن خلّفها العرب المسلمون وراءهم منذ دخولهم لإسبانيا في القرن

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

السابع الميلادي. والكمان واحدة من الآلات الموسيقية التي انتشرت آدابها في أوروبا وعاصرت النهضة الثقافية والفنية والسياسيّة والعلمية في مختلف العصور (سعد، ١٩٨٤).

وفي مجال تعلّم العزف على الكمان وبالتعرّف على العلاقة بين كـل مـن جـسم الدارس والآلة وكيفية التعامل بينهما، وكذلك التعرف على نوع الحركة التي يتم مـن خلالهـا العزف على هذه الآلة، كما أن القبض على هذه الآلة والتدريب عليها يختلف من آلة لأخـرى؛ فمثلاً آلات التشيللو" **Cello**" أو الكونترباص "**Double bass**" إلا أنها تختلف عنهـا بطريقـة احتوائهما وأسلوب العزف عليهما. لكل منها ركيزة أسفل الصندوق الرنّان تستند عليه الآلة عند التعامل معها إما وقوفاً أو جلوساً، كما أن آلة البيانو تُعتبر في حد ذاتها ركيزة يجلـس أمامهـا العازف عند الأداء عليها، ولكن لعزف الكمان كان من الضروري البحث عن إمكانية مناسـبة لاحتوائها والتحكم فيها بـشرط أن لا تعتمـد هـذه الإمكانيـة علـى بـذل جهـدٍ عـضـلي كبـير (قطر، ١٩٩٠).

وتلعب قيادة العقل وسيطرته على تلك العضلات دوراً رئيساً في التوفيق بين التفكير وسرعة التنفيذ، وبناءً على ذلك يمكن القول إن العزف على الكمان يحتاج إلى التوصّـل لحالـة سيكولوجية مناسبة في الاستخدام الحي للعضلات المناسبة، والطريقة الصحيحة التي لا تُعرّض المتدرّب على هذه الآلة للتعب والإرهاق بعد فترة قصيرة من التدريب. واليد اليسرى لعـازف الكمان تحتاج لتحديات كبيرة لتطوير مهارة العزف عليها، وأن الصعوبة تُواجـه حيثمـا **وُجـد القوس**، وهي الطريقة التي تُزوّد العُلوّ والانخفاض والاستمرارية للأشكال الموسيقية، كما هـي علامات النّطق التي تُميز كل آلة موسيقية على حده(Reimer، ٢٠٠٣).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

صناعة الكمان

يُصنع الكمان من صندوق خشبي مع رقبة ناتئة وبارزة من القمة، وعمود خشبي صغير يربط بين سطحي الآلة من الداخل، تدعى جوانب الكمان **ribs** أي أضلع، والبطن يدعى **belly** يدعّم البطن بقضيب داخلي يدعى **bass bar** والذي يمتد بشكل عمودي من خلال الآلة تحت أغلظ وتر وهو **الصول**. تُطعّم حوافّ الكمان بالخشب المعتم الأسود – لأنه يتبع الحواف الخارجية للسطح – والتي تدعى **purfling** يحفظ هذا الأخير الخشب من التسطّح والتشقّق مع امتداد الحوافّ، ووفقاً للبعض فهي تسمح للآلة بالاهتزاز اعتماداً على الأضلع الصلبة الموجودة. (الشكل ١) (**Violin**, ٢٠٠٦).

القوس

وهو أول ما يتعلمه الدارس في آلة الكمان ولا يستطيع إغفاله ولو للحظة، فالقوس بالنسبة للعازف كالنَّفَس بالنسبة للمطرب. في استثارته، أشكاله، ألوانه ونغمات آلاته الموسيقية. يفضل العازفون قوس عملي دقيق، ليس فقط لسهولة استجابته لليد، ولكن لنوعية وطبيعة الصوت الذي يُصدره من الآلة الموسيقية نفسها. (زكي, ١٩٨٤).

قطر العصا (سماكتها) من بداية الرأس ٥ ملليمتر وفي الوسط ٨ ملليمتر وعند الكعب ٨,٥ ملليمتر، عرض الرأس ١٠ ملليمتر. يُؤخذ الشعر من ذيل حصان أبيض اللون ذكر، وذلك بسبب التكوين الفسيولوجي لطبيعة الحصان مما يجعل شعر ذيل الحصان الذكر نظيفاً أكثر من الأنثى، مما يؤثر على نوعية النتوءات التي تتصف بها شعر الخيل الأصيل، ثم يُغسل ويجفف جيداً، ثم يُمشط ويُلصق من الطرفين، عدد الشعرات الواجب توافرها للقوس هو من ١٢٠ إلى ١٣٠ شعرة تقريباً (The Bow , ٢٠٠٦).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد تطور شكل القوس واستخداماته بتاريخ وتطور صناعة الآلة نفسها منذ مئات السنين، وقد مرّ القوس بمراحل متعددة من التغيير والتطوير سواء في شكله الخارجي أم في نوع الخشب المستخدم في صناعته أو في تقنية تصنيعه وكذلك في تكنيك استخدامه، كما أن معالم القوس لم تتحدد إلا بعد مرورها بعدة مراحل ونماذج كثيرة معقدة الصنع تماماً مثل آلة الكمان، حتى استقر على شكله الحالي (سعد، ١٩٨٤).

بدأت أوروبا في النصف الثاني من القرن السابع عشر الاهتمام بصناعة القوس وتحسينه، وقد كانت هناك بعض أوجه الاختلاف في شكل وطريقة استخدامه، من بلد لآخر ويرجع ذلك لاختلاف نوعية وشخصية الموسيقا القومية لشعوب تلك البلاد وأسلوب أدائها في ذلك الوقت، وقد انعكس هذا كله على القوس وشكله (زكي،١٩٨٤).

فعلى سبيل المثال كان شكل القوس الفرنسي حتى أوائل القرن السابع عشر يتلاءم مع عزف موسيقا الرقصات الفرنسية التي كانت منتشرة في ذلك الوقت، فكانت عصاه مستقيمة الشكل نسبياً إذا ما قورنت بعصا القوس الإيطالي الطويل ذو التقوّس الخفيف للخارج، والذي يتلاءم مع عزف السوناتا الإيطالية، كما ويتميّز القوس الألماني ذو الأطوال المختلفة بتقوّس واضح، ويُعتقد أنه صُنع بهذه الطريقة حتى يتلاءم مع عزف الأزمنة القصيرة نسبياً **Double croche** (الملط، ١٩٤٦).

وقد لعبت الخامات التي صُنعت منها الآلات القوسية مع القوس أيضاً دوراً هاماً في جودة الصوت الناتج عنها، حيث تم استخدام أجود أنواع الأخشاب، فقد استخدم الصانع شعر الخيل الأصيل في صنع قوس الآلة حتى يضمن إنتاج اهتزازات جيدة، واستخدم أيضا أوتاراً ذات جودة عالية مما أدى إلى إنتاج لوحات موسيقية توافق اختلاف الأذواق، كان الصانع يضطّر للسفر مسافات شاسعة للحصول على نوع ما من الأخشاب حتى يصنع آلة واحدة، وقد

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يستغرق صنع آلة موسيقية واحدة عدة شهور أو سنة كاملة. (1979، Blume)

وتتكون أجزاء القوس الأساسية من العصا وتُصنع عادة من خشب بيرنامبوس **Bernambouc**، وهو خشب مرن يُسمح بحنيه بسهولة ويسر؛ إذ يُحمى على النار كي ينحني من طرفه قرب الرأس (الشكل ٢)، وشكله العام مخروطي ويمكن أن يُصنع بشكل مضلعات كما يرتئيه الصانع، وقد بينت الخبرة والتجربة الطويلة أنه عندما يكون القوس في حالة الخام، يتم شحذ القوس بواسطة سكين خاص ليصبح في بعض الحالات بشكلٍ ثماني؛ أي مضلع وله جوانب متعددة، وإذا لم تتوفر في القطعة الخشبية ثقوب أو عقد أو أي شيء يُعيق على الصانع عملية الشّحذ فإن صانع الأقواس يقوم باستخدام سكّينٍ خاصٍ ولا يضطرّ إلى قصّ أو تغيير العصا المستخدمة لصنع القوس منها، بعد ذلك يتم تنعيم السطح الخارجي للقوس حتى تزول بذلك جميع الشوائب غير المرغوب فيها (Reinfeld, ٢٠٠٣).

للقوس تقنية معينة للعزف به ولا سيّما الآلة نفسها، وحيث توجد الكمان يوجد القوس فبواسطته يخرج صوت الأوتار بشكل قوي ومسموع بقوة عند جرّ العازف للقوس بشدة إلى الأسفل أو للأعلى وبسرعة، هاتان الطريقتان ليستا متساويتين لأن كلّ منهما تُخرج أصواتاً مختلفة؛ فعند جرّ القوس إلى الأسفل **Down bow** يُخرج صوتاً خشناً أجشّاً أكثر من الأصوات الناعمة العاطفية التي تخرج من جرّ القوس لأعلى **Up bow** (2000, Bihun).

الموقع الصحيح لتقاطع القوس مع الأوتار والذي يعطي بدوره التأثير المناسب للصوت هو العزف بجانب الفرس، فهو يُعطي أصواتاً قويةً شديدةً أكثر من غيرها وتسمى **Sulponticello**، أما العزف بالقوس على منطقة نهاية لوحة الأصابع فيعطي إحساساً أقرب للرومنسية والنعومة حيث إن الصوت لا يخرج خشناً كما السابق وهذه الطريقة تسمى

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

Sultasto و تُخرج صوتاً ناعماً وحساساً وصوتاً أثيرياً ينتج عن تردد أساسي للنغمة **Fundamental frequency** (Fischer, ٢٠٠٤).

يكون للقوس حركات ومسافات مضبوطة بمنتهى الدقة حيث يحدد العازف مدى طول القوس الذي يريد وكيفية اتجاهاته ومدى الطول اللازم الذي يتوجب على العازف استعماله لمقطع ما أو للحن ما، وهذه الاصطلاحات مبينة في الجدول رقم (١)، وهناك عدة قواعد وأسس للعزف بقوس الكمان لإعطاء الصبغة الكاملة للمشاعر منها: **Legato،Detache** .

Legato: كلمة إيطالية تعني نغمات متتالية بشكل أدائي جميل متصلة بدون أن يتخللها توقف في الحركة، وتُسمى درجة الاتصال والانفصال بين النغمات والضغط المباشر على النغمة **Accent** والعزف المباشر **Attack** ودرجة التواصل والتنوّع **Legatissimo** أي أنه يمثل أقرب درجة للاتصال، يقول Leopold Aure: "الليجاتو واحد من تقنيات القوس الأكثر استخداماً، وإذا أُتقن أداؤها كان لها سحر عظيم على المستمع" (Aure, ١٩٨٠).
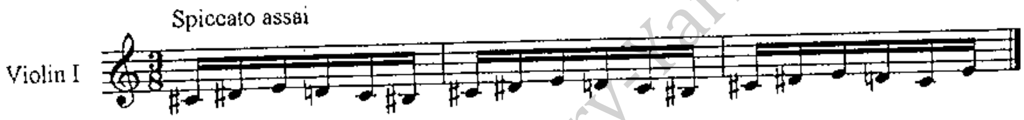
وهذه بعض الأسماء التي تدل على تفاوت درجات الاتصال بين النغمات: **Tenuto**، **Legato،Portamento ،Portato ،non legato ،Mezzo staccato ،Staccato ،** **Staccatissimo** (Cochran, 2003)

Pizzicato: اختصارها **Pizz** وتشير إلى أن هذه النغمة أو الجملة الموسيقية ستُعزف على شكل بتسيكاتو؛ أي عفق بالإصبع، وأغلب استخدام للأصابع هنا هو الشاهد، لكن من الممكن استخدام العفق بأصابع اليد اليمنى الأخرى مثل الإبهام إذا دعت الحاجة لذلك كأن تكون المقطوعة كلها بتزيكاتو أو مقطع طويل، فيحتاج من العازف إلى وضع القوس جانباً وحمل الكمان كما يُحمل العود مع العزف بالإبهام، فمثلاً هنالك في الموسيقى العربية مقطوعات كاملة تُعزف **Pizz** مثل " دقات قلب" للمؤلف أحمد فؤاد حسن (خشبة, ٢٠٠٣).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

Sautillé: هو استخدام قوي وسريع بوسط القوس، لكل نوطة موسيقية حركة واحدة حتـــى يصل لدرجة القفز أو النطنطة بشكل ناعم على الأوتار, وهذه الطريقة تدل على أسلوب ثابــت ومتزن بالعزف، في بعض الأحيان توضع نقطة فوق أو تحت النوطة الموسيقية والبعض الآخر بشكل رأس سهم " ′ " ومنها ما يُترك لخبرة العازف نفسه أو ما يمليــه عليــه فنــه أو موقفــه المسرحي،**Sautillé**، **Spiccato** أسماء مترادفة ومتشابهة بعض الشيء ولكــن **Spiccato** تنصرف لأن يتم تطبيقها على مدى واسع لعزف الأوتار.

Spiccato assai: كما في متتابعات سمفونية (شهرزاد).
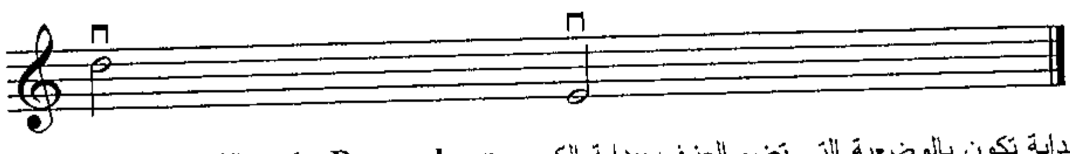


وهو القوس المتقطع القافز المنفصل لكل نغمة من منتصف القوس بدون مجهود مــن ناحيــة الرسغ بحيث لا يُترك شعر القوس على الوتر بعد أداء كل نغمة مع كتابة الاختصار الدال عليها وهو: **Spiccato assai** (Korsakow، مصنف رقم ٣٥).

Col legno: يتم هذا الأمر بشكل عَرَضي، العزف على الأوتار بواسطة خشبة القوس ولــيس بالشعر مما يعطي اصطداماً صوتياً مؤثراً أكثر عند استعمال هذا الأسلوب من قبــل مجموعــة الكمان الكاملة في الأوركسترا، نظراً لذلك تُنتج صوتاً أقل حدّة (Cochran, 2003).

Marcato: وتعني الصوت البارز الواضح.

من التقنيات البديهية لقوس الكمان استخدام أسلوب السحب ويُرمز له بالشكل:

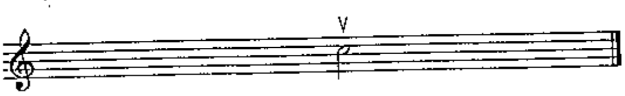


بداية تكون بالوضعية التي تضم العزف ببداية الكعب. **Down bow**، تكون الذراع وعظمة الكتف بحيث تسقط إلى الخلف وتسحب معها الساعد ساكناً. تبقى زاوية الكوع مُتأهبة حتى يقترب القــوس

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من منتصفه وهنا يبدأ الساعد بالنشاط والرسغ ينخفض تدريجياً. وعندما يصل القوس إلى منتصفه تصبح منطقة ظهر اليد والرسغ والساعد جميعاً في خط مستقيم، إنه من المهم مواجهة المقاومة عند الدفع بواسطة التمرين المستمر للكوع كي يمنع القوس من الانزلاق على الوتر إلى أعلى أو إلى أسفل، ومن المستحسن عند السحب وعند الدفع إتباع ما يلي : يكون من واجب الإصبع الثاني عند السحب جذب القوس نحو العازف بينما الإصبع الخامس يدفع العصا مع ضغطة خفيفة على الوجه الداخلي. وعند دفع القوس سيكون الوضع منحصراً بين الإصبعين الثاني والرابع، هذا الأخير مهمته جذب العصا باتجاه العازف، في نهاية هذا الجزء للضربة التي تليها وهي السحب يجب على الأصابع أن تعود إلى أماكنها الطبيعية لحالة السحب قبل انتهاء الدفعة (Reimer، 2003).

حركة الزند والكتف هي التي تبدأ بالعمل عند بداية السحب، لهذا يجب أن يكون القوس مستقراً وممدداً على جانبه الأيمن، في نفس الوقت يجب ملاحظة الدور الذي يقوم به الزند في موازنة ثقل الذراع والساعد الذي يقوم برفعها معاً. حينما يصل القوس إلى منتصفه يصبح ظهر الكف والرسغ والساعد في خط مستقيم. إلى حد ما مما يكتسب الذراع قوة آلية تتزايد كلما اقترب القوس من ناحية الكعب، وفي هذه الحالة يخرج القوس عن مساره السليم الموازي للفرس، ولتفادي هذه القوة يجب تشكيل زاوية حادة من الرسغ وأخرى من الكوع حتى نتفادى نفاذ القوة. ومن التقنيات البديهية الأخرى لقوس الكمان استخدام أسلوب الدفع **Up bow** ويُرمز له بالشكل:



تكون البداية هذه المرة من نهاية الوضع للسحب؛ أي على امتداد سعة القوس. عند دفع القوس من طرفه سوف يرتفع الرسغ بخفة لمصاحبة العزف، ويكون الكوع مرتداً إلى الخلف أسفل الذراع، والكتف والزند والظهر في تراخ تام أثناء سير القوس مدفوعاً لأعلى، والساعد يميل ميلةً طفيفةً إلى الخارج من بداية الكوع. في الوقت الذي يصل فيه القوس إلى نهايته عند

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الطرف يكون الرسغ قد قام بعملية توصيل الذراع إلى آخر هذه المرحلة. وأخيراً فإن المحصلة النهائية لضربة القوس هذه، أن الأصابع تبدأ بالعودة وتستعد إلى وضع دفع القوس من جديد (The Bow , ٢٠٠٦).

في حالة هبوط القوس من منتصفه العلوي سيقوم الساعد بالعزف ساحباً الذراع تدريجياً إلى الأمام حتى يتم امتداد الذراع بأكمله. وينتج عن ذلك أن الكتف يتجه مدفوعاً إلى الأمام مع قليل من المبالغة في إظهار هذه الحركة وكأنه يحاول الانطلاق أكثر من امتداد ضربة القوس نفسها.

ويقول (**Hauck**) : "أن العزف على آلة الكمان ينبني أساساً على الحركات الطبيعية في جسم الإنسان ".ومن المعروف أن لكل حركة من حركات جسم الإنسان نقطة ارتكاز تنطلق منها وتعود إليها، وتتجمّع هذه الحركات في مجموعات تشكل كل مجموعة منها أحد الأوضاع الأساسية التي ينبني عليها تعلُّم الغزف على الكمان. وتقوم هذه الأوضاع أساسا على نوعية خاصة من الحركات التوافقية الطبيعية.(Hauck، ١٩٦٢).

إن الدارس لا يمكنه عزف لحن جميل على الكمان إلا إذا كانت قبضته على كل من الآلة والقوس صحيحة وبمرونة كافية، كما أن جمال العزف هذا يتوقف كثيراً على مدى استيعاب الدارس وتفهُّمه للأوضاع الأساسية في تكنيك العزف على الآلة وكيفية التدريب الصحيح عليها بعيداً عن العنف" (الملط، ١٩٤٦).

الاسم الفارسي للقوس هو " الكمان" وهذا هو العنصر المشترك من آلات الكمان، في الهند تُسمى (كيمايتشي)، في بلاد فارس وأرمينيا (كيمانج)، إلى الجزيرة العربية (كمنجه **Kamanch**)، إلى تركيا (كمنجه **Kemence**) أيضاً، ذات الجسم الذي يشبه الإجاصة، بالنسبة لليونانيين كانت تُسمى (كيمنترس **Kementze's**) وهي الكمان التي يعزف عليها اللاجئون من

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(بونتوس)، وتُسمى (كيمانيس **Kemane’s**) وهي الكمان التي يعزف عليهــا اللاجئــون مــن قبادوكيا في آسيا الصغرى (Anoyanakis، 1970).

الكمان في الموسيقا العربية

كان للكمان دور فعال في الموسيقا العربيــة لا يقــل أهميــة عــن ســواه فــي الموســيقا الأوربيـــــة, حيث أُضيفت آلة الكمان إلى الموسيقا العربية – منذ أوائل القرن الماضي حينما دخلت– نقلة نوعيّة في الطابع العام للموسيقا العربية وكانت الموسيقا قبل ذلــك تعتمــد علــى الآلات النبرية مثل القانون والعود ولم يكن التخت الشرقي يحتوي على آلات ممتــدة الــصوت كالكمان (سعد، ١٩٨٤).

لم يعد استخدام آلة الكمان في الأغاني العربية القديمة كما هو عليه الآن، حيث أن اســتخدام الآلة لم يعد قاصراً على إظهار الجملة الشرقية الأصيلة وإبراز الطرب فيها وحــسب، بــل إن استخدامها أصبح يعتمد بصورة كبيرة على الناحية التقنية من جهة وعلى التوزيع الموسيقي من جهة أخرى, ويُعد الموزّع الموسيقي في الأغاني الحديثة له الدور الكبير ويكاد يكون أهــم مــن الملحن نفسه، حيث أن الموزع الموسيقي حينما يضع التوزيع اللحني على أغنية مــا يمكــن أن يضيف جمالية أخرى على اللحن الأساسي، من هنا اختلف دور آلة الكمان في الأغنية العربيـــة الحديثة، حيث يمكن للآلة أن تؤدي الخط الخاص بالتوزيع فقط دون التعرض للميلودي الأساسي (زكي، ١٩٨٤).

دخلت آلة الكمان في الموسيقا العربية منذ الحملة الفرنسية على مصر فــي القــرن التاســع عشر، في الوقت الذي ظهرت فيه هذه الآلة في أوروبا في بدايات القرن السابع عــشر، وتفيــد المراجع أن هذه الآلة دخلت مصر عن طريق بلاد الشام وتحديداً مع "أنطون الشوا" الذي توصّل

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بفضل أسلوبه المتميّز لإبراز قدرات هذه الآلة وأهمية توظيفها في الموسيقا العربية (قطاط، ٢٠٠٤).

ويُلاحظ على وجه العموم في الأوركسترا الأوروبية اتحاد التقويس بين الكمنجات؛ أي سحب القوس إلى أعلى أو إلى الأسفل بنفس الدرجة والقوة والسرعة حسب متطلبات القطعة، وبالتالي الحصول على نغمة موحّدة تُصدرها مجموعة كبيرة من تلك الآلات، حيث يحتاج عازفو الكمان إلى توحيد أقواسهم هذا مما جعل للقوس دراسة مخصصة لحركاته وسكناته، صعوداً ونزولاً، من وسطه أو من أعلاه أو أسفله، درجة القوة للنغمة؛ ضعيفة ممتدة أو قوية ممتدة، ضعيفة متقطعة أو قوية متقطعة، وهذه الحركات كما هو مبيّن في الجدول رقم (٢).

منذ أن دخلت الكمان عالم الموسيقا العربية إلى الوقت الحاضر، كانت ولا تزال أقواسها عشوائية، وكانت وظيفة الكمان في الموسيقا العربية للمرافقة فقط إلى أن تجسّدت الموسيقا الآلية فيها، ومع لم تنتظم حركات القوس في تلك الموسيقا مما أضفى ركاكة في العزف الجماعي وعدم قناعة للسامع المتذوق، ولما رجع الباحث لهذا الأمر وجد أنها تصلح أن تكون مشكلة دراسة قلّما نجد أبحاثاً تطرح مثل تلك التساؤلات الغائبة بعض الشيء عن واقع الموسيقا العربية.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مشكلة الدراسة

بالرغم من أن الطابع الموسيقي العربي أصبح متميزاً بوجود العدد الكبيـر مـن آلات الكمان فإنه تجدر الإشارة إلى ضرورة توحيد الأقواس في الموسيقا العربية، وخاصة في قوالب السماعي و اللونجا مما سيعطي اندفاعاً أكبر للفرقة الموسيقية وضغطاً أكبر بالتوزيع الهارموني – إن وجد – أو بين الفواصل الموسيقية. وهذا الفعل يُعطينا انطباعاً بأن العمل الموحّد المتـزن تتساوى فيه القوى وتتحد مما يتبلور عنه ردة فعل كبيره وهذا ما نراه في الموسيقا الغربية.

إذاً تكمن مشكلة الدراسة بعدم تطابق أقواس الكمان في الموسيقا العربية في حالـة العـزف الجماعي، بالرغم من الحاجة الملحة إلى دراسة الكثير من المقطوعات القديمة من السماعيات واللونجات والتي تحتاج إلى قوس منطقي منظّم، هذا يجعل من الأمر يبدوا وكأنه شـيء جديـد على موسيقيي هذا العصر.

من أجل ذلك كانت دراسة الباحث وتطلعاته إلى مستقبل موسيقي أكاديمي فيـه اتحـاد للعمل الواحد حتى لو كان بسيطاً، فقد يؤثر العمل البسيط على السامع أكثر مما تُـؤثره أوبـرا بأكملها.

أسئلة الدراسة

أولاً: ما هي السلبيات التي تواجه عازفي الكمان في الموسـيقا العربيـة إذا كانـت أقواسـهم عشوائية؟

ثانياً: هل يمكن وضع أقواس منطقية تساعد عازفي الكمان لتذليل الصعوبات التي تواجههم فـي أداء السماعيات واللونجات؟

ثالثاً: : بماذا ترتبط عملية التقويس في الموسيقا العربية؟

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

رابعاً: ماذا تضيف عملية توحيد القوس في الفرقة الموسيقية العربية إلى جمالية السماعيات واللونجات؟

أهمية الدراسة

لم يكن لوجود وسائل التعبير في القوس والإرشاد في الموسيقا ذات الطابع الأوربي هكذا عبثاً، بل له مدلولات وفوائد كبيرة جداً خاصة في العزف الجماعي للموسيقا الأوربية كالأوركسترات السيمفونية وغيرها للأسباب التالية:

١. إبراز الضغوطات **(accent)** الموجودة في الجمل الموسيقية عن طريق توحيد الأقواس.

٢. توحيد الأقواس يؤدي إلى الأداء التعبيري الموحّد في الجملة الموسيقية.

٣. لمنظر جميل يتماشى مع روح العزف مما يساعد العازفين على الأداء الجيد ويساعد المستمعين من ناحية أخرى على التعاطف والتفاهم مع العازفين وتحسس أجواء المقطوعة الموسيقية خاصة حين مشاهدتها على المسرح. هذا مما حفزني لتحقيق ذات الشيء في الموسيقا العربية خاصة الآلية منها.

منهجية البحث

اتبع الباحث في هذه الدراسة الأسلوب الوصفي التحليلي. وأسلوب البحث التطبيقي (التحري).

لطالما اتهمت الشعوب العربية بأنها شعوب بعيدة عن الحضارة وبأنها عاجزة عن استيعاب المدنية الحديثة فضلا عن المساهمة في ركب الحضارة الإنسانية ، غير أن استقراء تاريخها الحديث يبين ظهور نخبة من رواد الفكر والفن قادت النهضة منذ أوائل القرن العشرين

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأثبتت عكس ذلك، وربما الأخطر من هذا أن تجاوب الشعوب العربية مع حركة النهضة والتجديد وتبلور فكرها القومي وتمسكها بتراثها الثقافي يبرهن على أن هذه الشعوب تتمتع بأصالة حقيقية وبحس مرهف ورغبة أكيدة في التطور.

يتضح بأن العرب كانوا يقدّسون الكعبة والأوثان القائمة فيها، إضافة إلى كعبات أخرى، حيث أقاموها في أمكنة عديدة، وكذلك الأنصاب والصخور والأشجار حيث كانت آلهتهم تقيم. فقد كانوا يعكفون عليها ويطوفون بها ويرقصون حولها ويتغنون بها حيث ينحرون القرابين. فالقرآن الكريم يشير إلى أن صلاتهم عند البيت كانت "مكاءً وتصديه" (قطاط، ١٩٨٧).

حدود الدراسة

تنقسم الموسيقا العربية إلى قسمين: موسيقا غنائية وموسيقا آلية، وستُبنى هذه الدراسة على اختيار الموسيقا الآلية فقط وهي(السماعي واللونجا). وقد قام الباحث باختيار العينة الأكثر شهرة بالتشاور مع المشرف الأكاديمي على الدراسة وقد تحددت بالشكل التالي:

١. اقتصرت الدراسة على السماعيات واللونجات الموسيقية وعددها أربعة: سماعي "رست" للمؤلف طاتيوس وسماعي "نوأثر" للمؤلف جميل عويس، ومقطوعتين من قالب اللونجا وهما : لونجا"نهاوند" للمؤلف جميل بيك ولونجا "سلطاني يكاه" للمؤلف سامي بيك.

من الجدير بالذكر أن اختيار العينة للتحليل (السماعي واللونجا) كان بسبب أن:

- السماعي واللونجا من المقطوعات ذات الشكل form الثابت, والمقاطع الثابتة أيضاً ولا يقبل الارتجال في العزف كما أنهما يدرسان كمادة أكاديمية في المعاهد والجامعات المتخصصة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- بناءاً على انتظام الشكل البنائي للسماعي واللونجا وخاصة السرعة الموجودة في الخانة الأخير من السماعي وكامل مقطوعة اللونجا مما تتطلب اختيار أقـواس معينـة تفـي بغرض المقطوعة.

٢. اقتصرت العينة على بعض الموسيقيين الذين يعزفون على آلة الكمان فـي الأردن مـع الاهتمام بضبطها الشرقي العربي, وهم:

- الدكتور طارق إسماعيل العبيدي: أستاذ بآلة الكمان, تخرج على يديه الكثير من الطلاب المبدعين والمتميزين أصبحوا محكمين في هذه الدراسة أيضاً. قـوّس أعمـال الفرق الموسيقية العراقية التي تُعنى بعزف الموشحات الأندلـسية. كمـا لـه أعمـال وسماعيات مقوسة أيضاً.

- الدكتور صبحي الشرقاوي: مدرس مادة التربية الموسيقية في الجامعة الهاشمية, ومن العازفين البارعين على آلة الكمان.

- الأستاذ محمد صقر عبده موسى: عازف متميز أنهى دراسته الجامعية الأولـى من اليرموك وهو على مقاعد الدراسة حالياً للحصول على درجة الماجستير.

- الأستاذ جورج أسعد: أيضاً عازفاً وقائداً لمجموعة كبيرة من الفرق الموسـيقية الأردنية العربية والغربية, وقد أنهى تحصيله العلمي الأول من الأكاديميـة الموسـيقية وكان من المتميزين وهو الآن على مقاعد الدراسة للحصول على درجة الماجستير.

- الأستاذ عبد الرحيم دخان: عازف متميز, أنهى دراسته في جامعة اليرموك وهو من القادة لبعض الفرق الموسيقية الأردنية.

- الأستاذ شريف الخطيب: متميز في العزف الهادئ على الكمان, موظف الآن في الإذاعة الأردنية كعازف, كان عازف Leader في كثير من الفرق الموسيقية الأردنية.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- الأستاذ هاني الخطيب: عازف متميز أنهى دراسته الجامعية الأولى من اليرموك وهو على مقاعد الدراسة حالياً للحصول على درجة الماجستير.
- الأستاذ بسام شلول: أنهى دراسته من جامعة اليرموك وهو موظـف الآن فـي الإذاعة الأردنية, عازف كمان قديم وله إلمام واسع بالمقطوعات العربية القديمة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثاني

الدراسات السابقة

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثاني

الدراسات السابقة

تضمن هذا الفصل الدراسات السابقة التي استفاد منها الباحث في إثراء بحثه والخروج بأفضل النتائج الممكنة منها ويضم:

أولاً : **لها ارتباط مباشر بالبحث.**

الدراسة الأولى:

"بعض الصعوبات التي تواجه عازف آلة الكمان في الأوركسترا وكيفية تذليلها"، سامي جمعه محمد علي، رسالة ماجستير. ١٩٨٩

تعالج هذه الدراسة مسألة توحيد الأقواس في الأوركسترا، فبالرغم من أن بعض العازفين يجيدون العزف على الآلة عزفاً منفرداً صحيحاً، لكن عند اشتراكهم مع الأوركسترا فإنهم لا يتمكنون من الأداء الجيد مع المجموعة، لذا فإن الدراسة تهدف إلى تناول بعض الصعوبات التي تواجه عازف الكمان أثناء أداء بعض الأعمال الأوركسترالية المختارة كما تهدف إلى تدريب عازفي الأوركسترا بعد تفهّم أساليب العزف على آلة الكمان ضمن روح الفريق الواحد.

تعليق الباحث:

يستفيد الباحث من هذه الدراسة في التعرف على كيفية أشكال القوس المنطقية الصحيحة في الأوركسترا وبالتالي كيف يمكن تذليل تلك الصعوبات التي تواجه عازف آلة الكمان في الموسيقا العربية.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الدراسة الثانية

"<u>الأداء المنفرد لآلة الكمان في الموسيقا المصرية</u>" سعيد عبد الهادي سالم. رسالة ماجستير.

تهدف هذه الرسالة إلى إلقاء الضوء على بعض المؤلفات الموسيقية المصرية ودور آلـة الكمان فيها، والتعرف على بعض التقنيات لآلة الكمان ضمن هذه المؤلفات ومحاولـة تـذليلها. ومن الأهمية في هذا البحث التعرّف على سمات المؤلفات الغنائية المصرية ودور آلـة الكمـان فيها ومحاولة تذليل الصعوبات الفنية الكامنة وراءها مما يساعد الدارس لهذه الآلة على أداء هذه الأعمال بشكل جيد.

تعليق الباحث

يستفيد الباحث من هذه الدراسة في معرفة على أسلوب استخدام القوس الصحيح والمنطقي في بعض المؤلفات الموسيقية العربية، والتي يوجد بها عزف منفرد على آلة الكمان مثل أغنيـة "الفن" لمحمد عبد الوهاب و"رسالة من تحت الماء" لمحمد الموجي.

الدراسة الثالثة

"<u>تطور أسلوب الأداء على آلة الكمان في الأغنية المصرية</u>". د. سمير رشاد.

تهدف هذه الدراسة في التعرف على كيفية استخدام آلة الكمـان فـي عـزف الأغنيـات المصرية الحديثة (المقصود بالأغنيات الحديثة هي التي تطوّرت عن الأغنيـات القديمـة فـي العصر الذهبي للأغنية المصرية أمثال محمد عبد الوهاب ورياض السنباطي وغيرهم ومـازال السامع يسمعها). وتكمن أهمية هذا البحث في أن تحقيق الهدف السابق يمكن أن يؤدي بالدارس إلى مستوى جيد في عزف الأغنيات الحديثة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تعليق الباحث

ترتبط هذه الدراسة ارتباطاً مباشراً بالدراسة الحالية؛ وهو استخدام أشكال القوس المنطقية في مقدمات بعض الأغاني القديمة مثل: " حيّرت قلبي معاك والوطن الأكبر، لسه فاكر، عقبالك يوم ميلادك" ومقدمات بعض الأغاني الحديثة الموزّعة موسيقياً مثل: " لعبة قديمه، يامن تهواني، ولا تقلي" حيث استفاد الباحث منها بأخذ بعض الدراسات القوسية للمقدمات الموسيقية جميعها وتمت مقارنتها مع نمط منطقية التقويس في المقطوعات الموسيقية الآلية التي تضمنها البحث الحالي وهي : السماعيات واللونجات.

الدراسة الرابعة

"الصعوبات التكنيكية في سماعي (سحر الشرق) لعبد المنعم الحريري وتدريبات مقترحة للتغلب عليها" د. عمرو عبد المنعم، كلية التربية النوعية، جامعة عين شمس.

تهدف هذه الدراسة في التغلب على الصعوبات التقنية لعازفي الكمان في الفرق الخاصة لجامعة عين شمس بعزف سماعي "سحر الشرق" لعبد المنعم الحريري، من خلال صياغة بعض التدريبات المقترحة لتحسين مستوى أداء عازفي الكمان في الفرق الموسيقية لجامعة عين شمس.

تعليق الباحث

يستفيد الباحث من هذه الدراسة الأسلوب الجيد لصياغة الأقواس المنطقية في سماعي " سحر الشرق"، وهو الأسلوب ذاته الذي استخدمه الباحث في البحث الحالي لتقويس السماعيات واللونجات، وللتغلب على صعوبات مثل هذه القوالب الموسيقية.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثانياً: دراسات مرتبطة بالبحث بطريقة غير مباشرة.

الدراسة الأولى

"دور آلة الكمان في التذوق الموسيقي لدارسي مركز الإشعاع بكلية التربية الموسيقية" د. مجدي عزمي أنطون.

تهدف هذه الدراسة في محاولة الوصول إلى أداء جيد في العزف على آلة الكمان للدارسين في مركز الإشعاع بكلية التربية الموسيقية واستقطاب شريحة عريضة من المجتمع للتعليم الموسيقي من خلال الدارسين في المركز، وتكمن أهمية البحث في التعرّف على أهمية المعلومات الموسيقية المختلفة من خلال الأعمال التي يدرسها الطلاب الهواة في مركز الإشعاع وتنمية التذوق الموسيقي لهؤلاء الدارسين وبالتالي المجتمع المحيط بهم.

تعليق الباحث

ترتبط هذه الدراسة بالبحث الحالي من حيث استخدام الأقواس في أغنية " توبه " لمحمد عبد الوهاب مع التوزيع الموسيقي **المقوّس** لها وهي من إعداد "خيري الملط" من مقام ري الكبير، ويلاحظ استخدام الأقواس المتصلة والمنفصلة خلال مناطق مختلفة في الأغنية حتى يكون الأداء جيد باستخدام أسلوب القوس الكامل أو كعب القوس أو الجزء السفلي من القوس.

الدراسة الثانية

"بعض الصعوبات التي تواجه دارس آلة التشيللو المبتدئ وكيفية التغلب عليها" م. د. كرم ملاك كامل. ١٩٩٥.

هدفت هذه الدراسة إلى أن هناك بعض الصعوبات التي تواجه دارس آلة التشيللو المبتدئ بداية بإمساكه للآلة وحتى عزف النغمات، وتمكّنه من أداء المقطوعة المطلوبة أداءً كاملاً. ومن

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أهداف الدراسة أيضاً صياغة الألحان المشهورة بما يتناسب وأسلوب الكتابة لآلة التشيللو، ودراسة هذه الألحان وتذليل الصعوبات التي تواجه الدارس المبتدئ على الوضعية الصحيحة للجسم عند الجلوس والإمساك بالقوس والآلة معاً.

تعليق الباحث

يستفيد الباحث من هذه الدراسة بالتنويه لأسلوب استخدام القوس في آلة التشيللو وكيفية مسك القوس بواسطة أصابع اليد اليمنى وتحريكها على الأوتار، فمن خلال التلقائية في إمساك قلم رصاص تكون في بداية تعليم إمساك القوس وهذا الأمر ينطبق فعلياً في تكنيك استخدام قوس الكمان.

الدراسة الثالثة

"الأخطاء الشائعة بين دارسي آلة التشيللو المبتدئين وأثرها في إعاقة العملية التعليمية" د. محمود السيد عبد المقصود.

تكمن مشكلة هذه الدراسة في ملاحظة الأخطاء الشائعة التي يرتكبها طلاب البكالوريوس في المراحل المختلفة في كلية التربية الموسيقية بجامعة حلوان والتي يسمح بها بعض المدرسين خاصة حديثي التخرّج، ربما لعدم إدراكهم لدور هذه الأخطاء في إعاقة العملية التعليمية أو لقلة خبراتهم. وتظهر هذه الأخطاء من خلال الجلوس وإمساكهم للآلة وحركة الذراع اليمنى (القوس) واليسرى، وتهدف إلى تحسين أداء العازف عن طريق إلقاء الضوء على تلك الأخطاء، وتحسين مدرّس آلة التشيللو من خلال التعرف على الأسس الصحيحة في تعليم العزف على الآلة.

تعليق الباحث

يستفاد من هذا البحث للتنويه المباشر على استخدام القوس استخداماً صحيحاً مما يذلل الصعوبات التي تواجه الطالب للإمساك بآلة التشيللو وبالتالي ينعكس الأمر على آلة الكمان لما

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لها من التقنيات المشابهة لآلة التشيللو خاصة باليد التي تمسك بالقوس (اليمنى) وتكنيك حركاته على الأوتار.

جميع الدراسات السابقة اعتمدت على الأسلوب النظري الوصفي لشرح حركات القوس المنتظمة في مقطوعات موسيقية محددة وفي بعض مقدمات الأغاني القديمة وبعض مقدمات الأغاني الحديثة، بينما أضافت الدراسة الحالية أسلوباً جديداً اعتمد في اتخاذ قراراته على مجموعة من العازفين لآلة الكمان في الأردن اهتم بتوحيد حركات القوس للسماعيات واللونجات.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثالث

الطريقة والإجراءات

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثالث

الطريقة والإجراءات

سوف يتضمن هذا الفصل المجتمع والعينة والصدق والثبات والطريقة والإجراءات التي اتبعها الباحث خلال تطبيق دراسته.

مجتمع الدراسة

المقطوعات الموسيقية العربية الآلية التي تتضمن قوالب " السماعيات واللونجات ".

عينة الدراسة

سماعي " رستْ " للمؤلف طاتيوس وسماعي " نَوا أثَرْ " للمؤلف "جميل عويس " ، ولونجا " نهاوند " للمؤلف "جميل بيك " ولونجا " سلطاني يكاه " للمؤلف سامي بيك والتي أُجري عليهم الدراسة. وسماعي " محيّر " للمؤلف "جميل بيك " والذي يمثّل النتيجة لما خرج به الباحث بعد تحليل آراء المحكّمين بتقويس العينة.

الصدق

وللتأكد من صدق أداة الدراسة وهي المقطوعات الموسيقية المعتمدة السالفة الذكر، قام الباحث بعرض الأداة (تقويس المقطوعات) " مجتمع الدراسة" على مجموعة من المحكمين للأخذ بآرائهم حول منطقية التقويس وتم حذف وإضافة بعض حركات التقويس حتى وصلت الأداة إلى صورتها النهائية.

الثبات

وللتأكد من ثبات الأداة تم عرض المقطوعات الموسيقية الأربعة (سماعي الرست وسماعي النوا أثر ولونجا النهاوند ولونجا سلطاني يكاه)، انظر الملحق رقم (١) وملحق رقم

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(٢)، على سبعة من المحكمين وطُلبَ منهم تقويس هذه المقطوعات، وكان قد اعتمد الباحث على أسلوب تطبيق قانون معامل الارتباط التالي:

$$\frac{\text{عدد الاتفاق}}{\text{عدد الاتفاق} + \text{عدد الاختلاف}} \times 100\ \%$$

مثال :

الحقل الأولى من سماعي الرست للمؤلف طاتيوس كانت درجات الاتفاق ٥ من ٧ إذن يكون تطبيق القانون عليها كالتالي :

$$\frac{5}{2+5} = 71.42\ \%$$

أداة الدراسة

قام الباحث بعمل نسخة منفصلة لسماعي (محيّر) غير مقوّسة، واعتبرها كنتيجة نهائية للبحث.

الطريقة والإجراءات
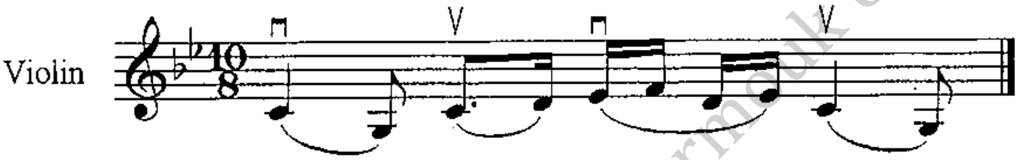
تم اختيار مقطوعتين آليتين من قالب السماعي وهما " سماعي رست للمؤلف طاتيوس وسماعي نواأثر للمؤلف "جميل عويس"، ومقطوعتين من قالب اللونجا السريع وهما " لونجا نهاوند للمؤلف جميل بيك ولونجا سلطاني يكاه للمؤلف سامي بيك.

تم طباعة تلك المقطوعات على جهاز الحاسوب لضمان أكبر قدر ممكن من الدقة والوضوح في النوطة الموسيقية. ثم جرى عمل عدّة نُسخ وعددها سبعة، وتم جمع أربعة

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
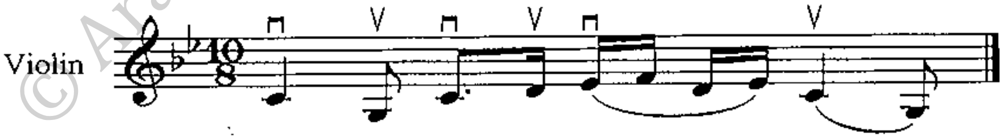
مقطوعات لكل محكّم منتخب كأفضل عازفي آلة الكمان في المملكة الأردنية الهاشمية، وقام الباحث بجمع المقطوعات التي وزّعها، وبعد التحليل تم ملاحظة ما كان من حالات الاختلاف في تقويس كل حقل على حده، وأُخذت درجات الاتفاق والاختلاف في كل مازورة موسيقية في اللونجا والسماعي بين تقويس المجموعة كالتالي:

حكم (١)



بالنسبة للمحكم هنا أراد أن يُظهر السماعي بانسيابية كبيرة وبالتالي جعل الرابط بين كل نغمة والأخرى واضحاً وهذا التقويس ممكن أن يكون منطقياً بعض الشيء ويفي بالغرض المطلوب مع ما يتناسب وتركيب قالب السماعي، وإنما يحتاج إلى تغيير بحركات القوس حتى يظهر بصورة جلية أخرى جميلة وهذا الأمر لا يتأتى إلا بالسمع، علماً بأن السماعي له نبره الخاص به ومن المهم إظهار هذا النبر عبر استخدام القوس في الكمان.

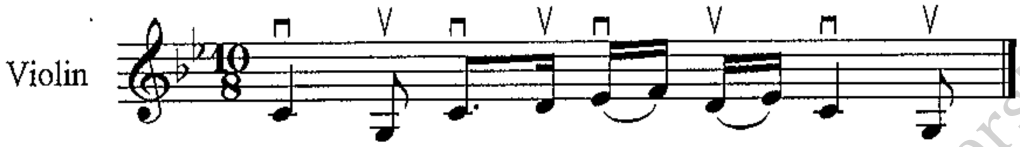
حكم رقم (٢)



ولحساب منطقية القوس الجيدة ولضمان استخدام جميع مسافات القوس الصحيحة يكون هنا التقويس غير منطقي ففي النوطة الثالثة (دو) كان من الأفضل وصلها مع النوطة التالية (ري) لأن النبر في تلك النغمة (ري) ضعيف فيكون امتداد القوس مهماً بسبب بلوغ رأس القوس للنغمة (دو) الثانية وبالتالي لن يوجد مجال لطول القوس لإكمال ما بدأ به العازف، فيجد نفسه مضطراً لتبديل حركة القوس بطريقة غير منطقية.
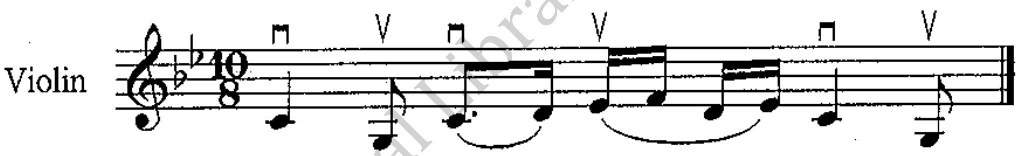
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حكم (٣)
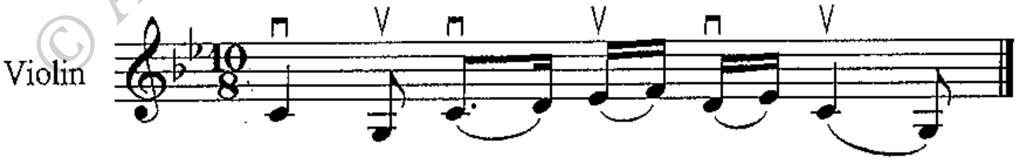


عمل هذا المحكم الموسيقي على فصل النغمات معظمها وبالتالي جـاء الأمـر مـشابهاً للمحكّم السابق ولو تم وصل النغمتين الثالثة والرابعة (دو، ري) لكان أفضل، ولكن يجب عليـه مراعاة وصل آخر نغمتين ليكون القوس متأهباً لبداية مازورة جديدة.

حكم (٤)



تقل أهمية النبر الموجودة في وزن السماعي لهذا التقويس والموجودة في الليجاتو (مي فا ري مي) وبالتالي يكون قد فقد جزءاً مهماً من طابع السماعي المميز.

حكم (٥)
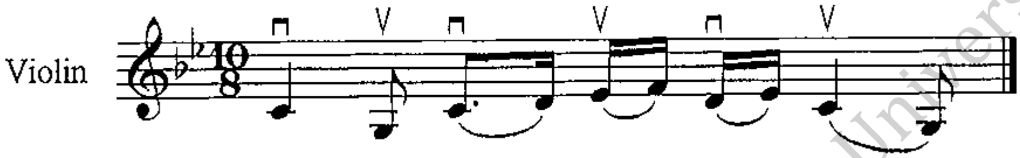


التشابه واضح بين المحكمين السابق والحالي، غير أن فصل كل نغمتين في النوطـات (مي، فا) و(ري، مي) هو الأفضل كون النبر هنا متكرر على النغمتين (مي، ري) فاضطر إلى

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ربط آخر نغمتين معاً حتى ينتهي العازف قوسه لأعلى تحضيراً للمازورة التالية، بينما في الحُكْم السابق تم فصلهما لأنه قام بربط أربع نغمات (مي فا ري مي).

حكم (٦)



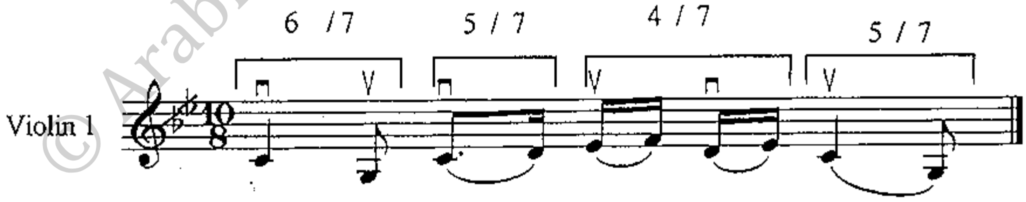
الحكم هنا متطابق مع السابق.

حكم (٧)



المحكّم في هذه الحالة تشابه تقديره مع التقدير السابق الجيدة، وعليه يكون أن لكل جملة موسيقية منطقيتها الخاصة بها إذا عُرف إيقاعها ومواقع النبر فيها.

يلاحظ هنا درجات الاتفاق والاختلاف في الحقل الواحدة على النحو التالي:
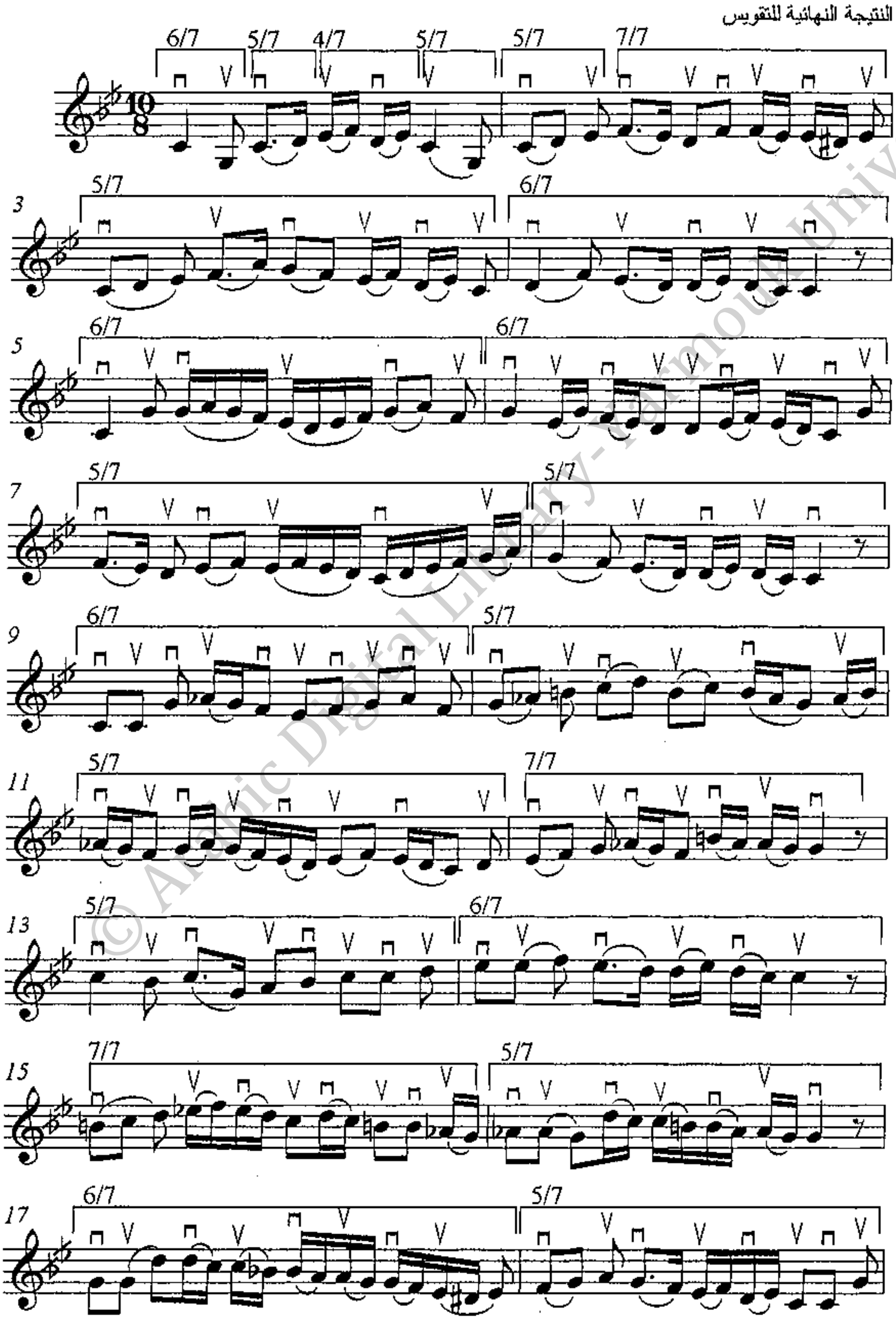


هذا مما يجعل مقطوعة السماعي محيّرة لعازفي الكمان من ناحية منطقية القـــوس، مـــن حيث حساب مساحات القوس الصحيحة وكيفية إجراء ما يلزم لتفادي التـــشتت القوســـي غيـــر المنطقي. وعليه تم حساب بقية السماعي بهذه الطريقة.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

سماعي رست طاتيوس

النتيجة النهائية للتقويس
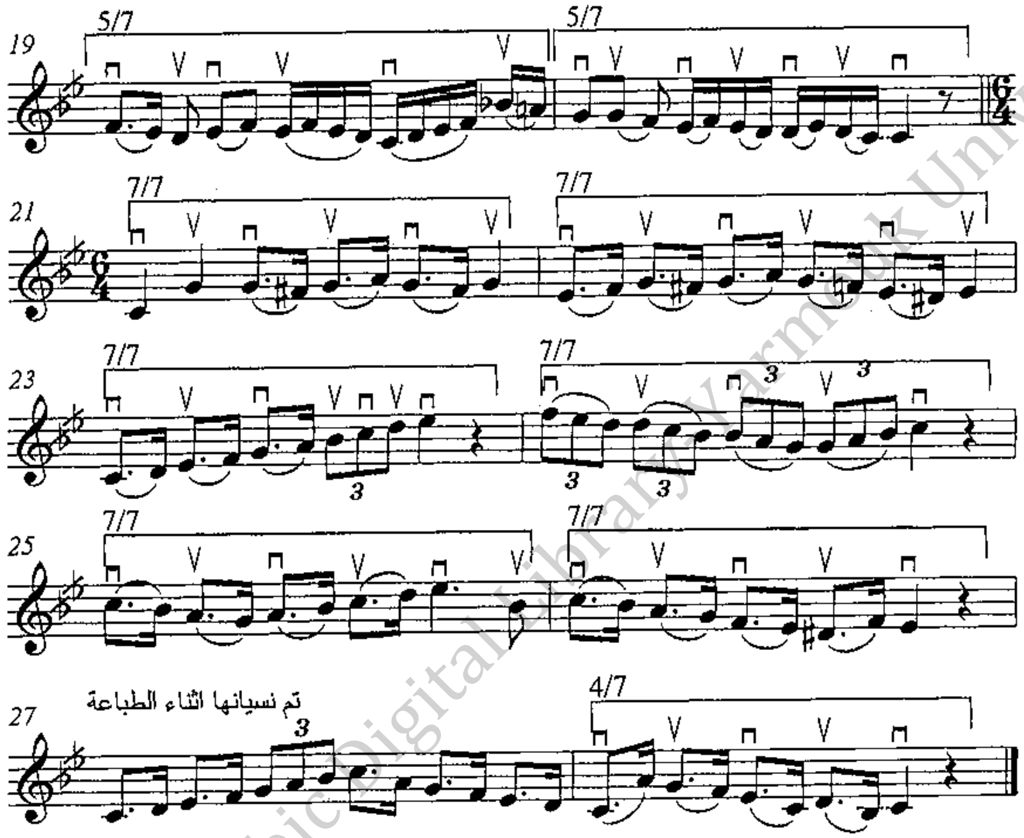


© Arabic Digital Library-Yarmouk University

سماعي رست طاتيوس

2

النتيجة النهائية للتقويس



© Arabic Digital Library/Yarmouk University

أما بالنسبة لسماعي "نوأثر" فكان تحكيمه كالتالي:

حكم (١):
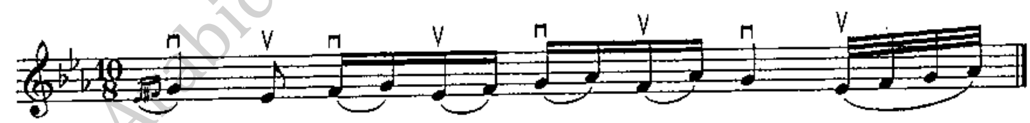


قام المحكّم بتقويس منطقي جيد اعتماداً على مساحات القوس الصحيحة، وهكذا يكـون أسلوب التقويس الصحيح.

حكم (٢):



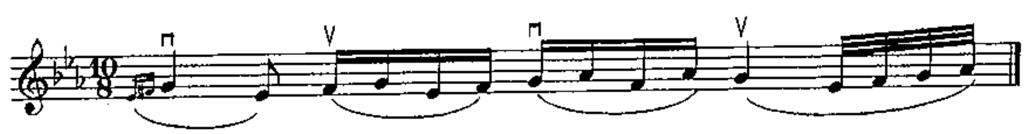
هنا جاء التقويس منطقياً أيضاً ولكن عملية الفصل في كل نغمتين من النوطات الموسيقية الثالثة مع الرابعة والخامسة مع السادسة قد أعطت لكل واحدة منها نبراً، وهذا الأمر جيد علمـاً بأن الأربع نغمات بنبر واحد.

حكم (٣):



تقويس المحكم الثالث مشابه تماماً في هذه الحقل للمحكم الأول، وعليه تكون الملاحظـة ذاتها.
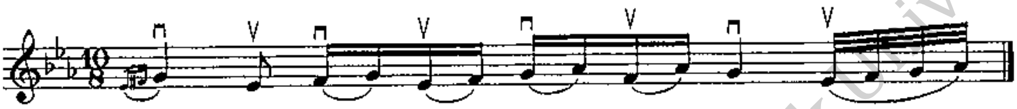
حكم (٤):



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

اختلف النبر في تقويس المحكّم في هذا المثال بسبب إيصال النغمــات كلهـا بعـضها ببعض، مما جعل مواقع النبر كلها ليست في مكانها، وكان من الأفضل فصل بعـض النغمـات لإظهار إيقاع السماعي الصحيح.

حكم (٥):



تشابه التقويس عند الحكم رقم (٣ و ١).

حكم (٦):



هذا التقويس منطقي وجيد والسبب أن المحكم أعطى لكلّ نبر حقّه في القوس، مما ساهم بخدمة منطق السماعي وإعطائه صبغته التي يستحقها.

حكم (٧):



تم عكس التقويس في هذا المثال، عن المثال السابق مما جعل النبـر يـنعكس تمامـاً، وبالتالي يُلاحظ بعد كل هذه الأمثلة أن القوس المنطقي يجب أن يكون جنباً إلى جنـب والنبـر الصحيح للمقطع الموسيقي أياً كان؛ سماعي أو لونجا أو غير ذلك.
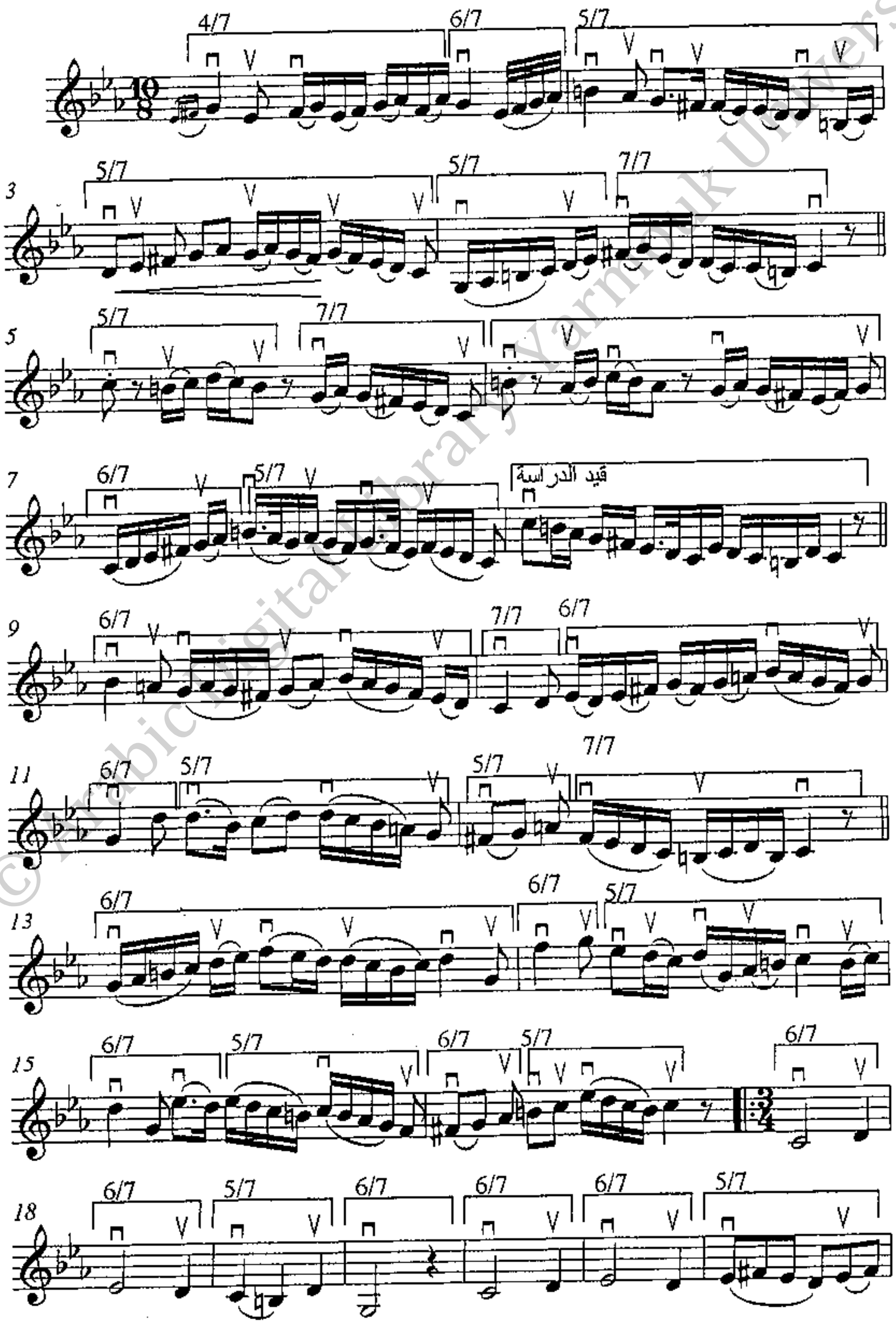
وبالتالي تكون النتيجة:



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

سماعي نوا أثر
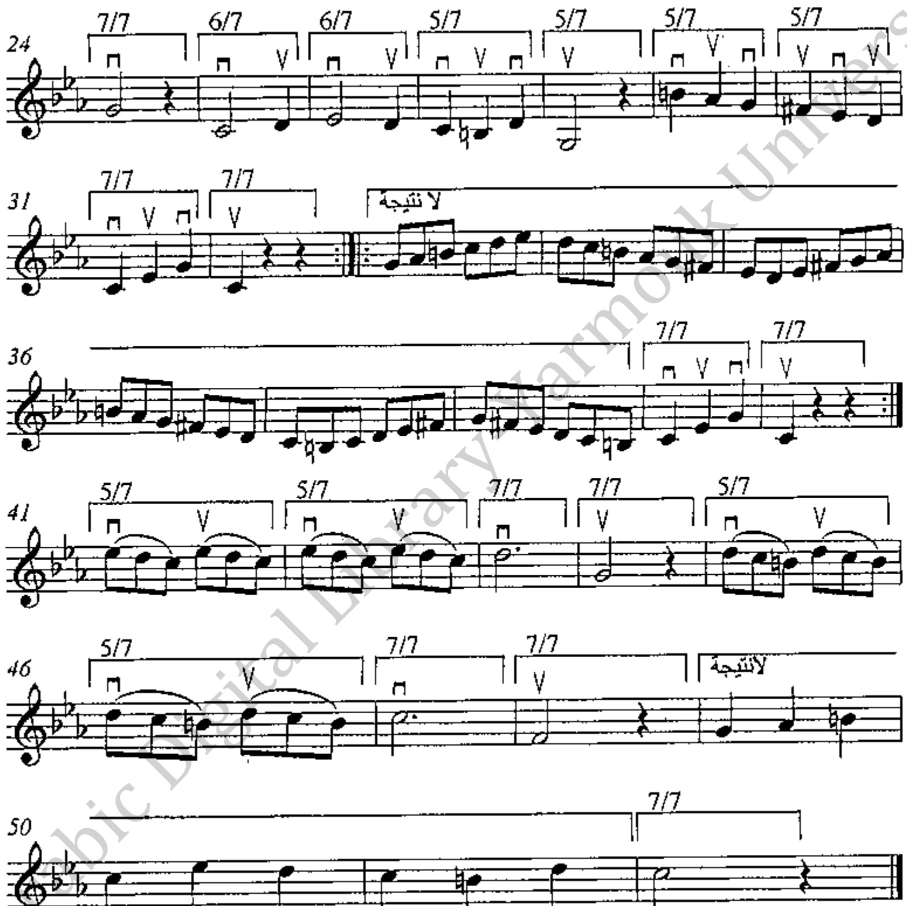
النتيجة المهائية للتقويس



© Arabic Digital Library Yarmouk University

سماعي نوا أثر
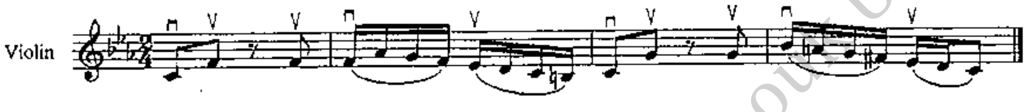
2 النتيجة المهائية للتقويس



© Arabic Digital Library Yarmouk University
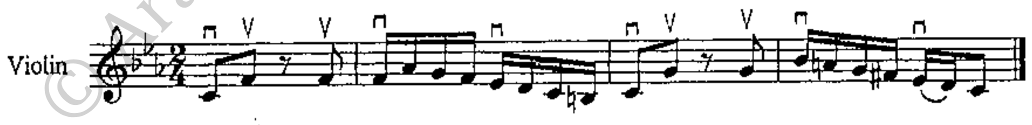
أما بالنسبة للونجا فقد كان الأمر أيسر قليلاً كون اللونجا مقطوعة سـريعة وحركـات القوس فيها غالباً ما تكون منطقيتها وثباتها كبيرين، هذا بالإضافة إلى كون النبر فيها ثابتاً وغير متعدد كما في السماعي مما يجعل ارتداد القوس ثابتاً بين المحكّمين، وكان التقييم فيها كالتالي:

حكم (١)



يكون التقويس في هذه الحالة منطقياً بسيطاً حيث يكون التحضير لكل مازورة موسيقية بـشكل عفوي وحسب الحس الموسيقي لكل عازف، ولكن إذا ما تم دراسة آلية اللونجا وطبيعة سرعتها يتبيّن بالوجه الكامل أن طبيعة القوس يكون مسترسلاً لكل أربعة نوطات موسيقية، ولكن إذا مـا أمعنّا النظر في الحقل الأولى نرى استعداد القوس بالاتجاه العلوي في النوطة الأخير للمـازورة الأولى لما يُسمى في الموسيقا بالنغمات التمهيدية وتتم تهيئة القوس للأعلـى ليـتمكّن العـازف للنزول به في بداية الحقل الثانية...وهكذا.
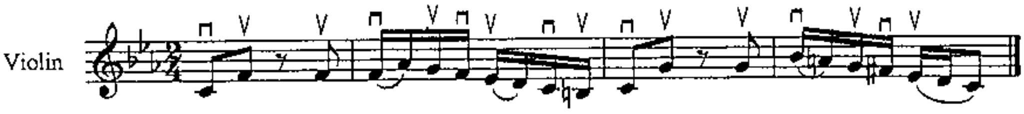
حكم (٢)



تم تقطيع النوطات الموسيقية كلها وهذا الأمر يحتاج إلى حركات قوسية سريعة وصعبة التّنقّل كون الإرتداد للقوس هنا متتالياً ومتعباً، ومن الأفضل جعله مقوّساً حتى تتناسب وطبيعـة اللونجا السريعة.
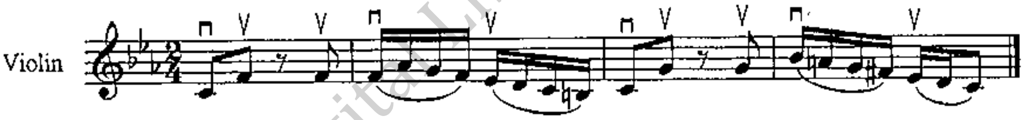
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حكم (٣)
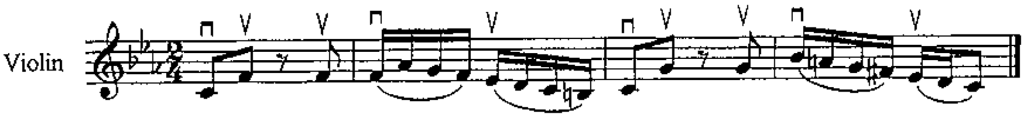


التشابه التام في الحقل الأولى والثالثة لكل المحكمين كامل مئة بالمائة، ولكن الاختلاف في الحقل الثانية والرابعة، فكل اختلاف يحكي عن طبيعة هذا العازف وأسلوبه في استخدام القوس، ففي هذا المثال تم تقسيم الحقل الثانية إلى أقسام فأول نوطتين تم ربطهما وفك النوطتين الأخريين، وهكذا في باقي الحقول، ولكن كان من الأفضل ربطهما كون النبر في الحقل الواحدة مقسّم إلى قسمين في كل أربعة نوطات نبر واحد هذا إذا كانت النوطات من صنف ال"دبل كروش".

حكم (٤)



يكون في هذا المثال المنطقية الصحيحة للقوس، فهنا تم حساب كل مازورة موسيقية على أساس النبر الصحيح لها، فقد تم تقسيم القوس إلى قسمين متساويين بحيث يبدأ بأول الحقل الموسيقية من منتصفه أو أوله تقريباً وحتى الثلث الثالث منه ويعود راجعاً إلى البداية وهكذا.
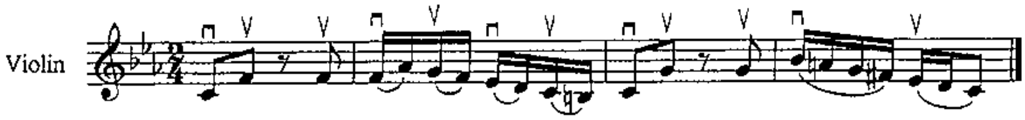
حكم (٥)



التطابق التام بين هذا الحكم وسابقه مما يدل على درجة عالية من مدى التوافق بين المحكمين أو العازفين.
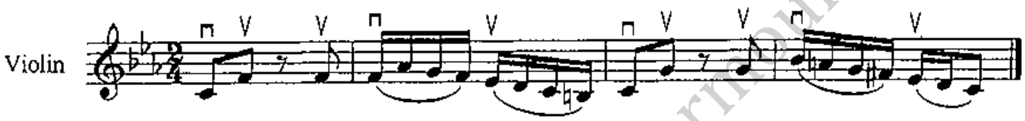
حكم (٦)

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
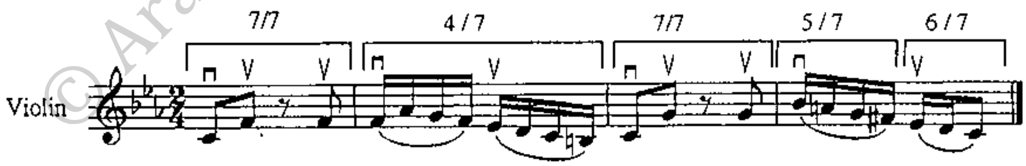


كان الاختلاف هنا في الحقل الثاني على تقسيم النبر إلى أربعة أقسام وهذا غير منطقي في اللونجا، أما الحقل الرابع فقد اتجه إلى تصويبها بفعل الإحساس بالجملة الموسيقية، وهنا يجب أن يكون ما بعد الحركة في الحقل رقم (١) انسيابية في اللحن بحيث تستسيغها الأذن.

حكم (٧)



تشابه تام لثلاثة محكمين على التوالي بدرجة كاملة وهذا ينطبق على بقية اللونجا وحتى بقية المحكمين الذين كان بينهم اختلاف طفيف، مما يُعطي الباحث تأكيداً على أن للقوس العربي صبغة معيّنة يتسم بها خاصة المقطوعات الآلية كالسماعي واللونجا، والعزف بوسط القوس من أفضل أماكن العزف والسبب يكمن في أن العازف يرتاح بالعزف في والوسط إذا كانت المقطوعة سريعةً كاللونجا.

بالتالي تكون نتيجة التحكيم على اللونجا بهذا الشكل:



- أن الحقل الأول أُخذت نسبة كاملة مما يعني اعتمادها كنتيجة ثابتة في كل المواقع المشابهة ضمن المقطوعات العربية الموسيقية.
- الحقل الثاني كان النسبة ٥٧,٢ % وهذا الأمر يعني اختلاف ناجح بين المحكمين.
- الحقل الثالث كالأول تماماً مما يعني اعتمادها كقانون عام للموسيقا.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

• الحقل الرابع قُسّم إلى قسمين الأول أخذ نسبة ٧١,٤٣ % وهو نــاجح بنــسبة جيــدة، والقسم الثاني كانت نسبته أعلى قليلاً ٨٥,٧٢ % وهي نسبة جيدة جداً إذا مــا قورنــت بباقي النتائج.
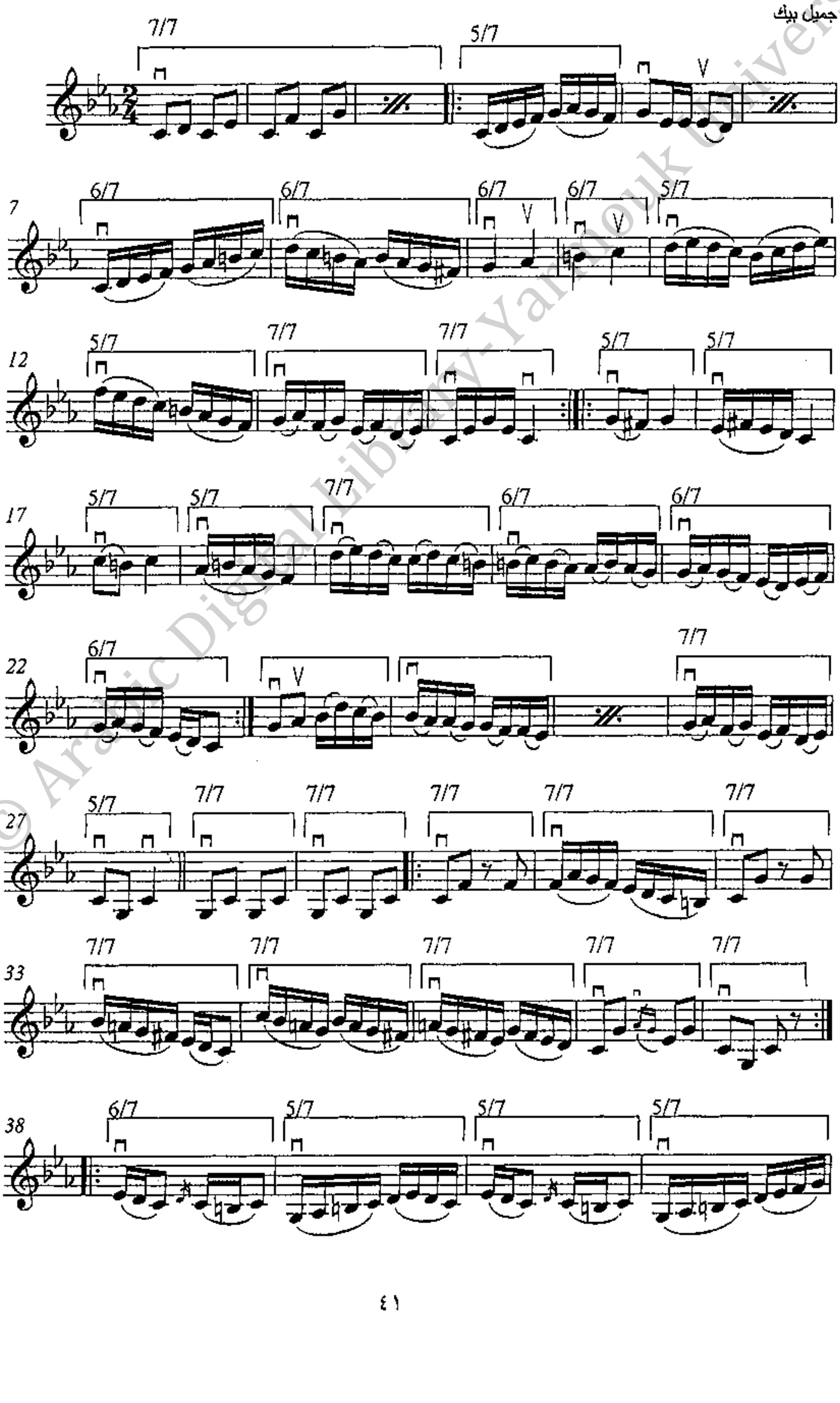
وهذا النموذج يمثل النتيجة النهائية للتقويس الذي أجمع عليه المحكمون:

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لونجا نهوند

النتيجة النهائية للتقويس

جميل بيك
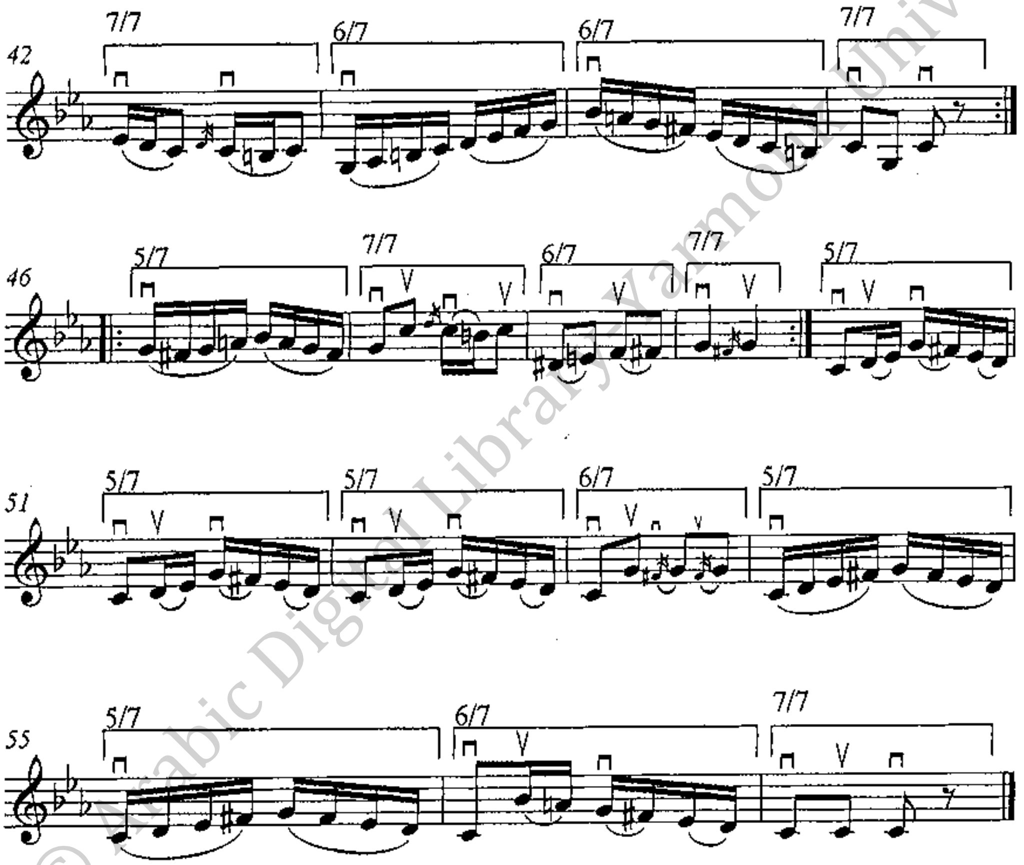


© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لونجا نهوند

2
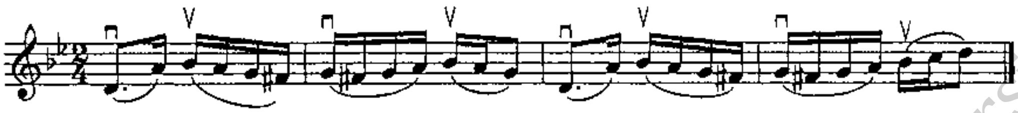
النتيجة النهائية للتقويس



© Arabic Digital Library-Yarmouk University
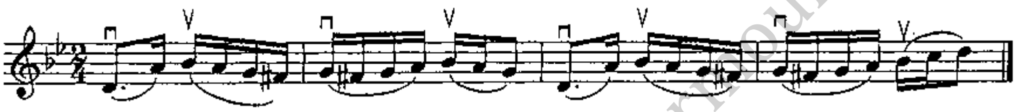
بالنسبة للونجا الثاني وهو "سلطاني يكاه" للمؤلف " سامي بيك"، فكانت نتائجه كالتالي:

حكم (١):



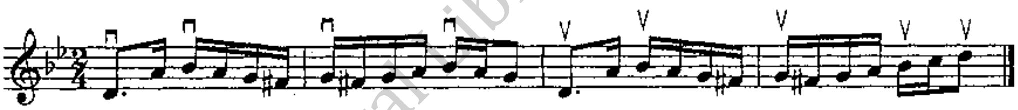
تقويس منطقي مراعياً نبر الجملة الموسيقية بالكامل، وعليه تنطبق باقي المقطوعة.

حكم (٢):
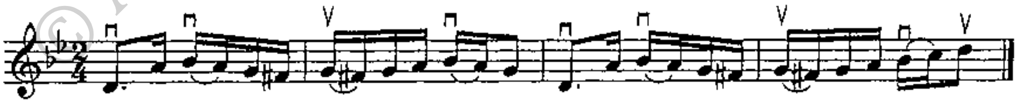


التقويس متشابه تماماً مما يدل على الاستدلال الصحيح لنبر الجملة الموسيقية.

حكم (٣):



نلاحظ هنا الفارق الكبير بين هذا التقويس وما قبله، حيث عمل على تفكيك كل نوطة موسـيقية مما أفقدها قيمتها اللحنية.
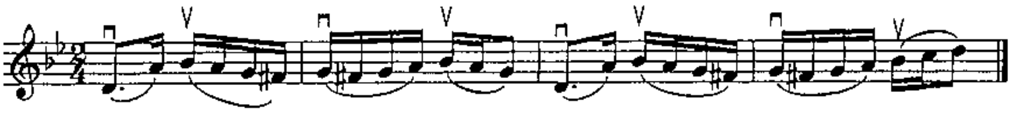
حكم (٤):



كل عازف يرى بثقافته العزفية التي بني نفسه عليها مدى حاجة الجملة اللحنية في الموسـيقا العربية لتقويس منطقي حسب نبر الجملة، من هنا نرى أن الربط والفك فـي الحقـول نفـسها الواحدة لهذا الحكم خاصة في اللونجا تحتاج لعازف ماهر كي يتقن عزفها، هذا بالإضافة إلى أن القطعة الموسيقية السريعة تحتاج إلى ربط بين الجمل اللحنية.
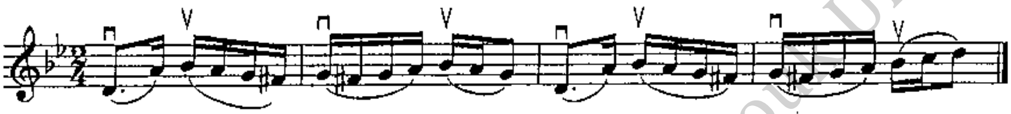
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حكم (٥):
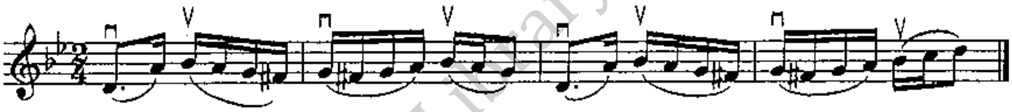


تشابه رأي الحكم الأكاديمي مع آراء زملائه السابقين، مما دل على التوافق المنطقي للتقويس.

حكم (٦):
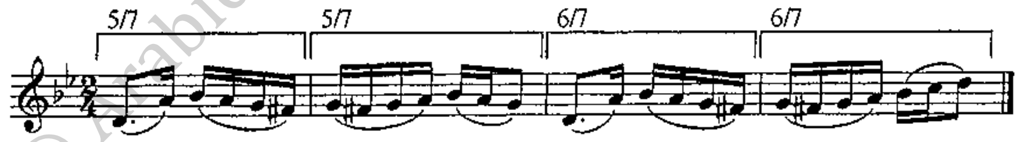


وهنا أيضاً كان التشابه واضحاً جلياً.

حكم (٧):



وهنا كان التشابه المنطقي بالقوس واضحاً أيضاً، حيث أجمع عليه معظم العازفين.
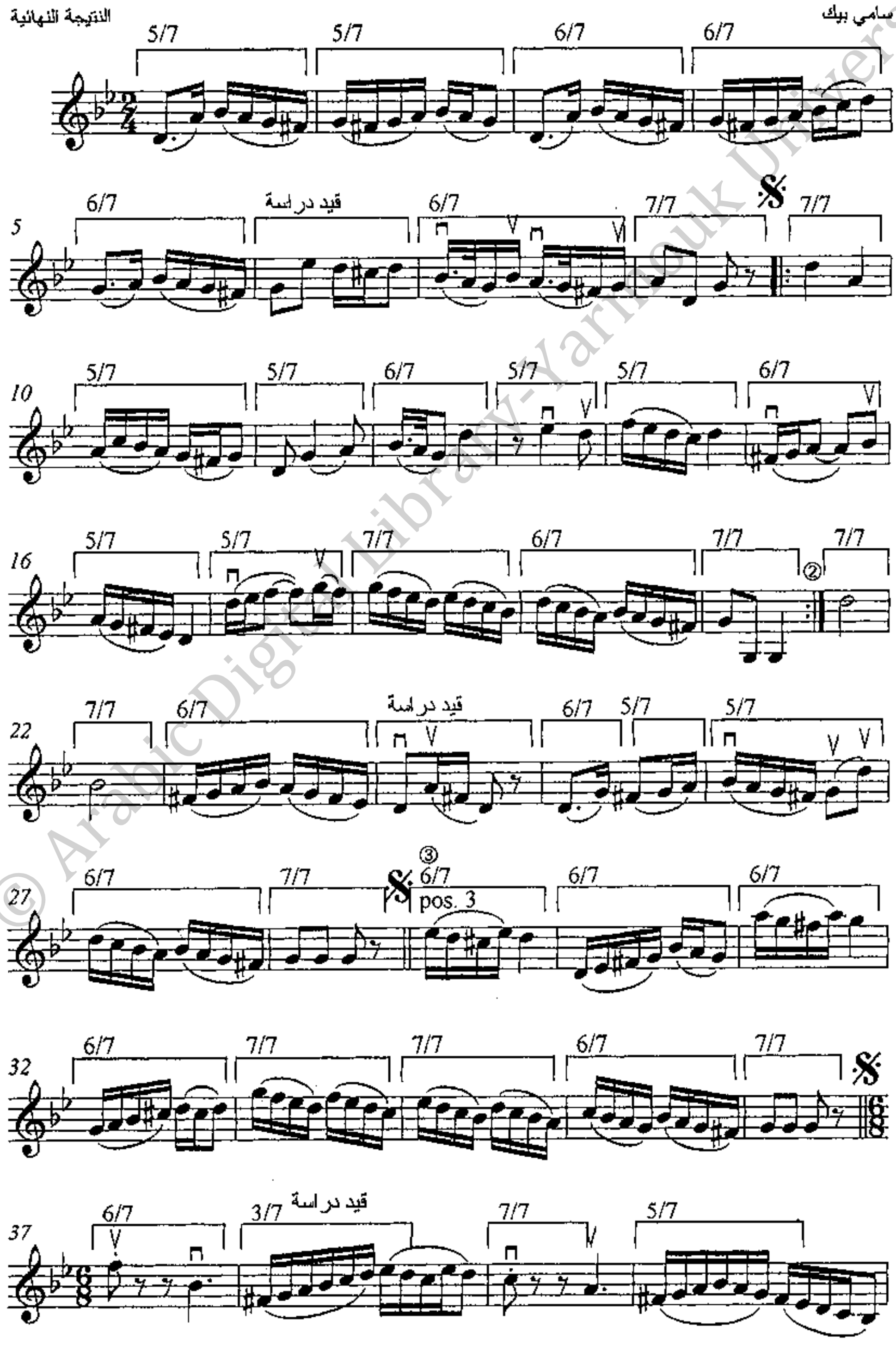
وهذا هو مجموع ما اتفق عليه المحكمون :



© Arabic Digital Library-Yarmouk University
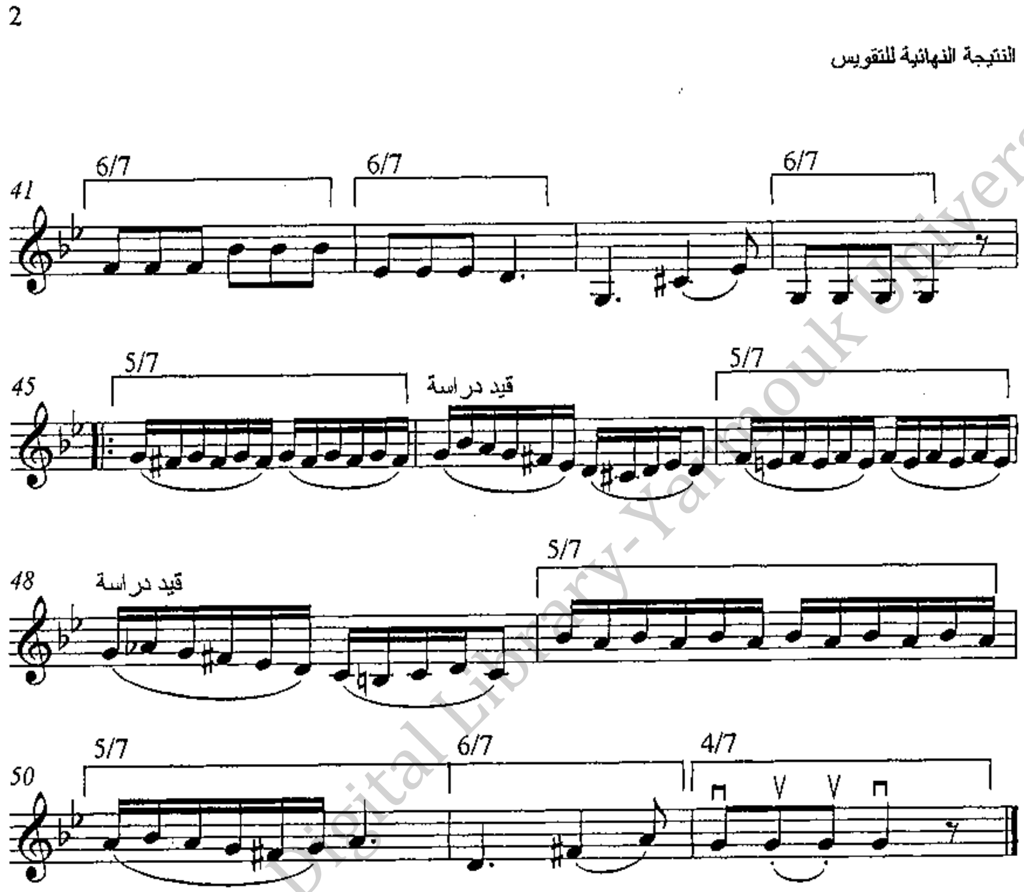
لونجه سلطاني يكاه

النتيجة النهائية للتقويس



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لونجه سلطاني يكاه



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تنطبق هذه النتيجة على بقية المقطوعات الآلية في الموسيقا العربيــة مثــل " البــشرف والموشح والدولاب...الخ، وبعد ذلك قام الباحث بتقويس المقطوعات المرشحة كما يراها مناسبة بمنطقية تكنيك العزف بالقوس، وتم عرض المقطوعات الأربعة على محكمين منحازين خارجين عن نطاق الدراسة، وقد تم اختيار مقطوعة مختلفة عن باقي المقطوعات وهو سماعي " محيّــر" للمؤلف "جميل بيك" وجعلها الأساس في اختيار العينة تجريبياً وتحليلياً، وقد تم بالتعــاون مــع بعض العازفين المحكّمين توزيع نُسخ السماعي الجديد بدون أقواس ودراسته وعزفه في البدايــة كما هو لإظهار درجة الاختلاف في القيم النغمية للسماعي، ووضع بعض الملاحظــات علــى

حركات الأقواس، ومن ثم عُزفت المقطوعة ذاتها مرة أخرى ولكن بالأقواس المنطقية وتم وضع الملاحظات مرة من ناحية الاستماع وأخرى من ناحية المشاهدة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الرابـع

النتائــج

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الرابع

النتائج

من خلال تحليل القوالب الموسيقية المختارة، توصّل الباحث إلى جملة من نتائج مفادها أن:

- من خصائص الأقواس المستخدمة في الموسيقا العربية وجوب تلاؤمهـا أو توافقهـا أو سيرها جنباً إلى جنب مع التعبير الموسيقي المطلوب من تلك الفكرة الموسيقية.
- الأقواس المنطقية التي تتماشى مع طبيعة الموسيقا العربية تساعد العازف على السهولة والانسيابية في العزف وتجعله سلساً غير متكلفٍ.
- يجب مراعاة مواقع النبر الموجودة داخل كل مازورة في الموسيقا العربيـة ومعالجتهـا بنوع الأقواس الموضوعة ؛ فمثلاً إيقاع سماعي الثقيل يتكون نبره من $\frac{10}{8}$ ؛ يتكون من عشر ضربات من نوع (**Crosche**) في الحقل الواحد, يمكن بيان مواقع النبر الثقيل والمتمثل في الكروش الأول والسادس والسابع في نفس الحقـل, ويجـب الأخـذ بعـين الإعتبار حين التقويس.

هذا يجعل من الموسيقا المتضمنة فيه تختلف ضمن الحقل الواحدة وبالتالي فإن النبـر أو الضغط في كل مازورة يختلف مما يجعل الأقواس تختلف $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{7}{8}$ $\frac{3}{8}$ فـي أطوالهـا وأبعادها ضمن الحقل الواحدة أيضاً، يختلف عن اللونجا وميزانها $\frac{2}{4}$ أي سريع وحيـوي أو عن الخانة الأخيرة في السماعي ويحتوي ميزانه على موازين مختلفة عن الميزان الأصـيل للسماعي، حيث إنها تحتوي على....الخ.

- من الضروري الأخذ بالحسبان الموقع الصحيح لمساحة لقوس على الـوتر ؛ حيـث أن هناك موسيقا تُعزف برأس القوس أو بوسطه، أو تُعزف ضمن النصف السفلي أو النصف

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العلوي منه، وفي بعض الأحيان تُصادف في الثلث العلوي أو السفلي من القوس مثل بعض النوطات الطويلة كالروند أو البلانش وبالتالي يجب أن يُحسب حساب الموسيقا الناتجة لما قبلها وما بعدها.

باختصار يجب أن تكون تقسيمات القوس متناسبة ومتلائمة مع مساحته.

- من بعض آراء العازفين الكبار أمثال " كوستتسكي **Kostetcky** " وهو أحد أعضاء فرقة رباعي "سميتانا" قال: إن أهم مسألة لطبيعة العزف على الكمان بشكل عام هو " الاقتصاد في القوس " **Economic bowing**. وتعني كلمة الاقتصاد هو التقسيم الصحيح بطريقة حسابية لكل نوطه حسب موقعها بالنسبة لمساحة القوس نفسه (د. طارق اسماعيل, دارساً).
- في الأماكن المتكررة في المقطوعة الواحدة، يجب تكرار تقويسها بحيث تضمن إعادة نفس الحس اللحني نفسه للمقطع ذاته.
- الحركة الميلودية للسماعي غالباً ما تكون على نوعين، وهذا التوزيع يكون كالتالي: قوس كامل في بداية الحقل يتجه إلى الأسفل، ومن ثم حركة ميلودية متغيرة بوسط القوس، وفي نهايتها تحتوي الحقل الواحدة على قوس كامل عكس القوس الأول؛ أي إلى أعلى، مما يتيح انسيابية كاملة للقوس. والثاني إذا ما بدأ السماعي بزمن ضعيف أو **Up beat** فإن حركة القوس تكون لأعلى في البداية ومن ثم تتناسب وحركة الميلودي داخل الحقل الواحدة.
- في الموسيقا، النصف الأعلى للقوس يعطي ليونة في العزف للأداء اللحني، مما ينسجم وطبيعة الموسيقا العربية.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- إذا كانت الأقواس منطقية ومؤهلة للعزف، فإنه وكلما زاد عدد العازفين فإنه لا يؤثر على النتيجة العزفية، ولكن في حالة العشوائية في العزف فإنه كلما زاد عدد العازفين كلما قل فهم السامع للتعبير الموسيقي.

مثال : في هذا المثال حالتان من التقويس المنطقي الخاطئ والذي يجعل القوس ينحرف عن امتداده اللازم له وبالتالي إذا استُخدام مثل هذا التقويس الخاطئ فإن العازف سيجد نفسه في مأزق قُصر القوس مما يجعله يتعرقل ويتلعثم أثناء العزف وسيضطر إلى تغيير أو تسريع في حركة القوس النموذجية مما لا يعطي النغمة حقها، وهذا الأمر نلاحظه بكثرة في حركة الأقواس في الموسيقا العربية، ولأنها موسيقا غنائية وارتجالية في كثير من الأحيان، لذا نلاحظ التباين الواسع ما بين أقواس العازفين في الفرقة الواحدة ولأنه لا يوجد ضابط يضبط حركة الأقواس أثناء العزف مع الغناء وأثناء العزف بين الفواصل الموسيقية.

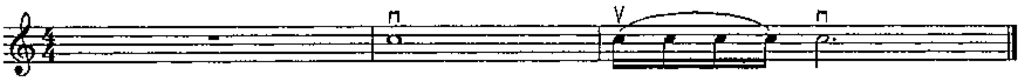
المثال الأول:



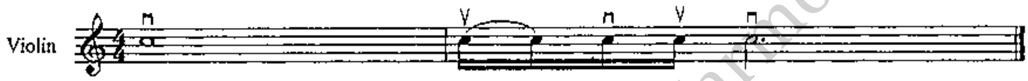
هنا بداية النغمة طويلة وهي " الروند" وتأخذ مقدار أربع نغمات أو ضربات من نوع " النوار" هذا يعني يجب على العازف استخدام القوس من بداية أسفل القوس حتى يصل لرأسه، وسيفاجأ بوجود نغمتين سريعتين جداً من نوع " دبل كروش " وهاتان النغمتان تحتاجان لقوس قصير أيضاً وتكون وضعية القوس غير منطقية بتاتاً في هذه الحالة لأن النغمتين الأخريين المتصلتين بعضهما ببعض سريعتان أيضاً وتحتاجان لقوس قصير جداً، وتنتهي الجملة بنغمة طويلة وهي " بلانش " منقوطة أي بمثابة ثلاثة أرباع " الروند " وتحتاج لأن يكون القوس مستعداً لمثل النغمات الطويلة بأن يكون قد انتهى مآله إلى أسفل القوس أو أعلاه، أما في هذا

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المثال فنجد أن القوس انتهى في الثلث العلوي له ويحتاج لأن يسير بالاتجاه الآخر السفلي مسافة " بلانش " منقوط، ولن يكفي القوس لإتمام هذه النغمة.



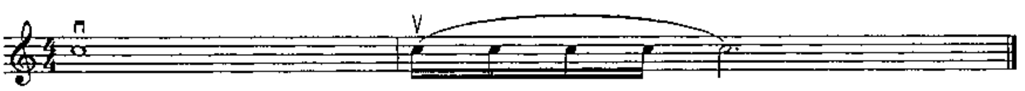
في هذا المثال المشابه للمثال الأول ولكن الاتصال حاصل في جميع النغمات السريعة الأربعة، وبقوس اتجاهه لأعلى مما يجعل القوس يتجه مسافة ربع مساحة القوس الكلية وهي لا تكفي لإتمام النغمة التالية.



وهنا المنطقية في التقويس خطأ ويجب على العازف أو الموزع أو الملحن الذي يضع الأقواس أن يتنبّه لمثل الحالات لأن النغمتين المتصلتين تتجهان لأعلى مع جزء بسيط من القوس والنغمتين المنفصلتين أيضاً سريعتان وبجزء بسيط من رأس القوس، وتنتهي النغمة الأخيرة الطويلة بقوس هابط وهذا الأمر يؤول لأن يكون القوس قد انتهى طوله والنغمة تقصُر بقِصَرِ القوس فيجب عليه تغيير اتّجاه القوس الموضوع حتى تتناسب والنغمة الموجودة



في هذا المثال التقويس منطقي لأن التبادل الحاصل في النغمات السريعة منطقية وتنتهي بقوس سفلي استعداداً لإتمام النغمة الأخيرة على أكمل وجه، وبكل حرية.



وفي هذا المثال التقويس منطقي أيضاً، نلاحظ أن الاتصال كان مستمراً في الحقل الثانية وكله اتجاهه لأعلى وهو صحيح بسبب أن القوس في النغمة الأولى أخذ القوس كاملاً ولا يسمح بعمل نغمة بنفس اتجاه القوس الأولى لأنه انتهى مآله إلى النهاية، فمن المنطق هنا إرجاع القوس

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لأعلى كاملاً وأن القيمة الزمنية للمازورة الثانية مساوية زمنياً مع الحقل الأولى وهـذا يجعلـه سلسلاً وجميلاً.



وهنا أيضاً تقطيع القوس لكل نغمة يجعل القوس ينتهي لأعلى وهو منطقيٌ، لأن القـوس يكون آخذاً مجراه بسهولة ويسر ولا يحتاج إلى تكلّف في حركة القوس.

سيتضح مما سبق أن الاختلاف في التقويس يعتمد علـى ثقافـة كـل عـازف، وأن العشوائية في استخدام الأقواس يؤدي إلى عشوائية في الأداء الموسيقي. وعملية ضبط الأقواس المنطقية في المقطوعة الواحدة تؤدي إلى ما يلي:

١. التعبير الصحيح في أداء المقطوعة.

٢. إظهار مواقع النبر في إيقاع السماعي أو اللونجا.

٣. صحة تقسيمات القوس بالنسبة للجمل المطروحة

ونتيجة نهائية للتقويس تم اعتماد (سماعي محيّر) للمؤلف جميل بك.

قام الباحث بمساعدة المشرف على الرسالة في جلسة مشتركة باختيار الأقـواس المناسـبة والمنطقية للسماعي باعتبار أن المشرف يمتلك التخصص الدقيق وخبرة واسعة في مجال عزف وتدريس آلة الكمان على الطريقة الأوربية والعربية، وتم بعد ذلك تنفيذ عزف السماعي عمليـاً بمساعدة عدد من العازفين وتم تسجيل العمل بالصورة والصوت، تارةً بالأقواس المدروسة وتارةً أخرى بأقواس عشوائية، وقد حصل الباحث على بعض الملاحظات المهمة وهي كالتالي:

- إنتظام وتوحيد الأقواس يساعد على الأداء الموسـيقي الجيـد؛ أي التعبيـر الموسـيقي للمقطوعة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
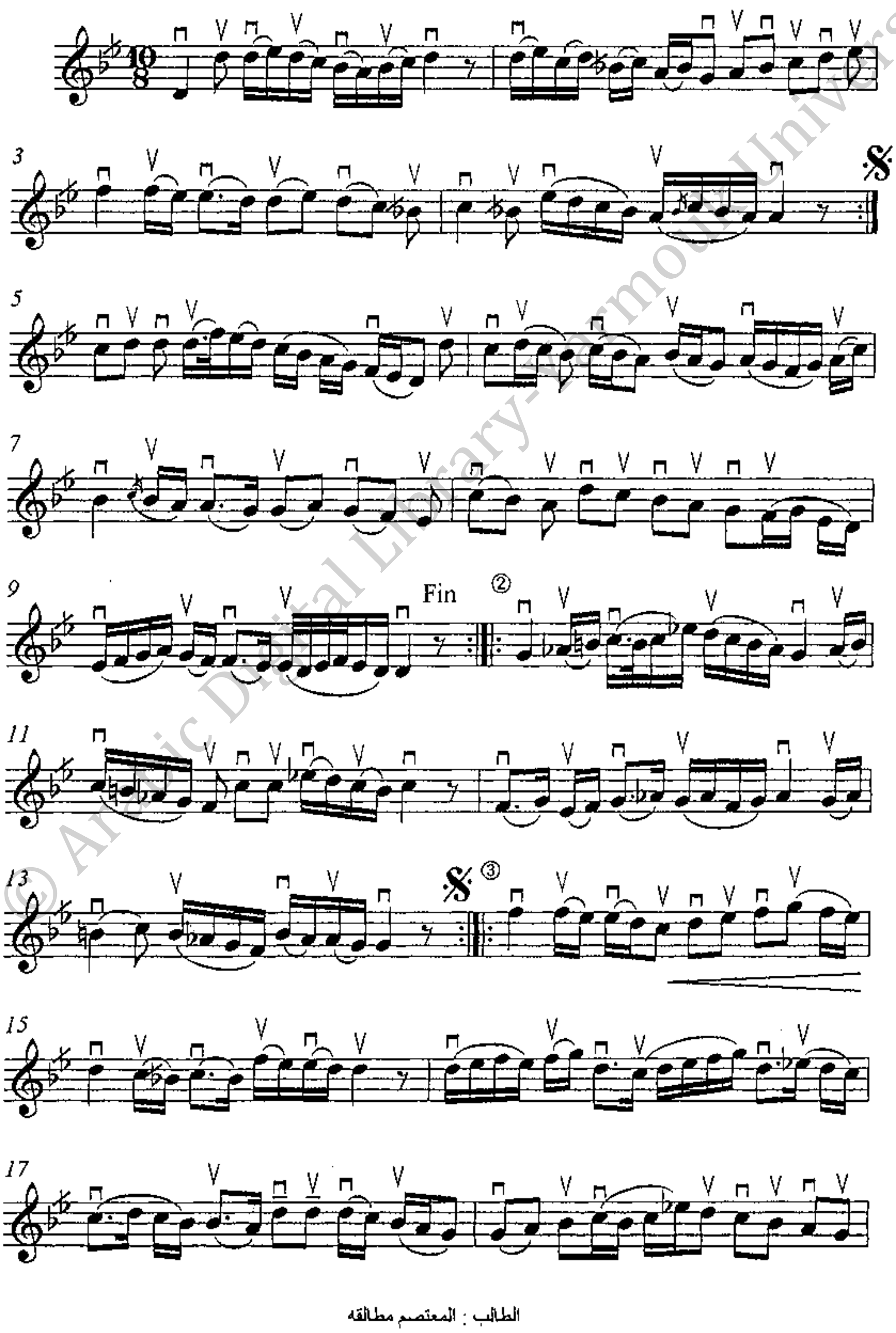
- العشوائية في استخدام الأقواس تعمل على إرباك التحسس التعبيري للعازف وبالتالي ينعكس هذا التحسس الفردي على المجموعة سلباً.
- اختيار الأقواس المناسبة تعمل على السهولة والمنطقية في العزف، مما يساعد على الأداء الجيد للتعبير الموسيقي في المقطوعة، والعشوائية في وضعية الأقواس تعمل على صعوبة ومنطقية العزف، مما يؤدي ذلك إلى الحصول على نتائج غير جيده في التعبير الموسيقي.
- يتبادر إلى أذهان البعض على أن الأقواس الصاعدة والنازلة المتساوية يُنظر له بمنظار جمالي، وهو ضروري كقضية جمالية ولكن تُعتبر أساساً أثناء العزف رغم أهميتها الجمالية. بل المهم هنا الحصول على نتائج جيدة في التعبير الموسيقي الموحّد في انتظام الأقواس.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

سماعي محيّر

النتيجة النهائية للتقويس
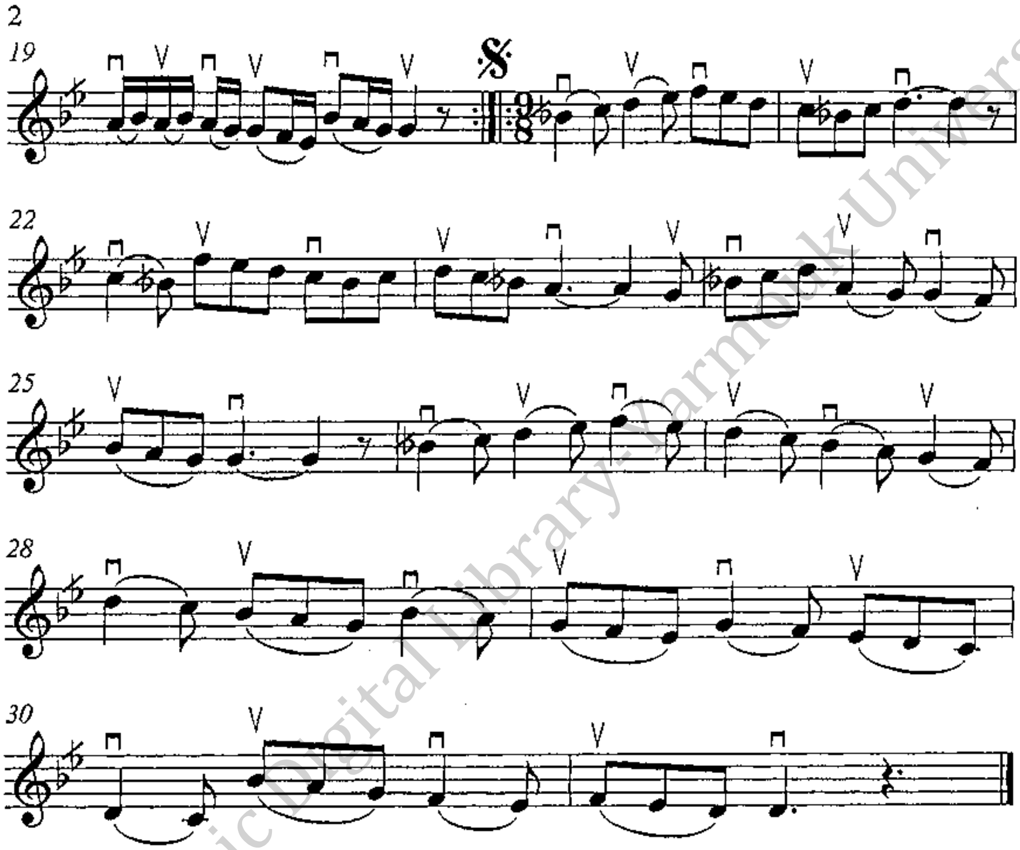
جميل بيك



الطالب : المعتصم مطالقه

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

سماعي محيّر



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التوصيات

- إدخال دراسة وتعليم الضبط الشرقي لآلة الكمان في الكليات والمعاهد المتخصصة العامة منها والخاصة.
- وضع قوالب السماعي واللونجا في المناهج الجامعية التي تدرّس آلة الكمان مع الضبط الشرقي لها باستخدام الأقواس المنطقية المتاحة.
- يجب وضع الأقواس بما يتلائم ويخدم أداء المقطوعة الموسيقية ويوضح التعبير الموسيقي عنها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

خشبة، غطاس عبد الملك.٢٠٠٣م.معجم الموسيقى الكبير : معجم علمي تاريخي. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة..

- أنيوناكيس، ٢٠ – ٢٢ مايو ٢٠٠٤م. آلات الموسيقية الشعبية اليونانية. الملتقى الدولي للكمان، المعهد الوطني للموسيقا، عمان الأردن.
- جمال، سمير يحيى. ١٩٩٩م. تاريخ الموسيقى المصرية : أصولها وتطورها. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- الخلعي ، محمد كامل. ١٩٩٣م. كتاب الموسيقى الشرقي. الدار العربية، القاهرة.
- ذياب، أديب نايف. ١٩٧٥م. قراءة جمالية: نظرية الفارابي في الموسيقا. وزارة الاعلام، بغداد.
- زكي، إسماعيل. ١٩٨٤م. الإبداع العزفي سلالم وآربيج. دار الفكر العربي، القاهرة.
- زكي، إسماعيل. ١٩٨٤م. فن العزف بقوس الكمان. مراجعة: صبري، عائشة. دار الفكر العربي، القاهرة.
- سالم، سعيد عبد الهادي، ٢٠٠٠م. الأداء المنفرد لآلة الكمان في الموسيقا المصرية. رسالة ماجستير، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، مصر.
- سعد، سليم. ١٩٨٤م. آلة الكمان ماضيها وحاضرها. [د.ن.]، [د.م.] باحث في قسم الدراسات العليا في المعهد العالي للموسيقا، أرمينيا السوفياتية.
- فارمر، هنري جورج. ١٩٠٠م. تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر الميلادي. دار الحياة، بيروت.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- قتلان، سعيد. ١٩٩٧م. **عالم الموسيقا**. دار أطلس، دمشق.
- قطاط، محمود. ١٩٨٧م. **الموسيقى والرقص : الموسيقى العربية والتركية**. دار الحوار، اللاذقية.
- قطر، يسرى. ١٩٩٠م. **الدراسة الحديثة للكمان العربي**. دار الكتاب الحديث، [د.م.].
- المؤتمر العلمي الأول، ٢٠٠١م. **المؤتمر العلمي الأول للبيئة**. الجزء الثالث، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة.
- المؤتمر العلمي السادس. ١٨-٢٠ أكتوبر ٢٠٠٠م. **الموسيقا في الألفية الثالثة**. المجلد الأول، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة.
- الملط، خيري إبراهيم. ١٩٤٦م. **المدرسة القومية الحديثة لتعليم العزف على الفيولينة (الكمان)**. الكتاب الأول للمبتدئين، دار الفكر العربي، القاهرة.
- الملط، خيري إبراهيم. ١٩٤٦م. **المدرسة القومية الحديثة لتعليم العزف على الفيولينة (الكمان)**. الكتاب الثاني، دار الفكر العربي، القاهرة.
- هبي، أنطون. ١٩٦٤م. **مبادئ الموسيقى الكنسية البيزنطية بحسب المذهب القسطنطيني**. المطبعة البولسية، حريصا.
- وزارة الثقافة والإرشاد. ١٩٦٤م. **جولة في علوم الموسيقى العربية**. بغداد.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المراجع الأجنبية

- Apel,Willi. **Harvard Dictionary of Music.** Heinemann Educational, London, 1969.
- Aure, Leopold. **Violin Playing As I Teach it**, Dover Publication، New York 1980.
- Bihun, Yurij, **Pernambuco (Pau Brazil)**, Woodwork Magazine, April, 2000
- Blume, Friedrich**. Classic and Romantic Music : a Comprehensive Survey**. Faber, London: 1979.
- Cochran, Mickey. **Lesson 2: The Violin Bow**. Online teaching, 2003.
- Cochran, Mickey. **Violin Fiddle Priming a New Bow…How to Prepared a Brand New Bow for Playing**. Ebesco net, Yarmouk University. 2003.
- Hauck, Werner. **Kliener Katech is mus /** für der Geiger. London, Basel 1962 P. 9 Siegfred.
- **Performance : Creative Strategies for Teaching and Learning.** Oxford U P, [S.l.]: 2002.
- Reimer, Bennett. **A Philosophy of Music Education : Advancing The Vision**. Prentica Hall, **[S.l.]: 2003**

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المراجع على شبكة الإنترنت:

- Wikipedia, the free encyclopedia, the Bow, 2006

http://en.wikipedia.org/wiki/Bow

- Wikipedia, the free encyclopedia, Violin,2006

http://en.wikipedia.org/wiki/Violin

- Reinfeld، Don، Bow Maker، 2003

http://www.drbows.com/articles.html

- think quist – team 27178، The Violin science 2 acoustics,1999

http://library.thinkquest.org/27178/en/section/6/2.html

- fischer, Bow Hold, May 28, 2004

http://www.violinist.com/discussion/response.cfm?ID=4195

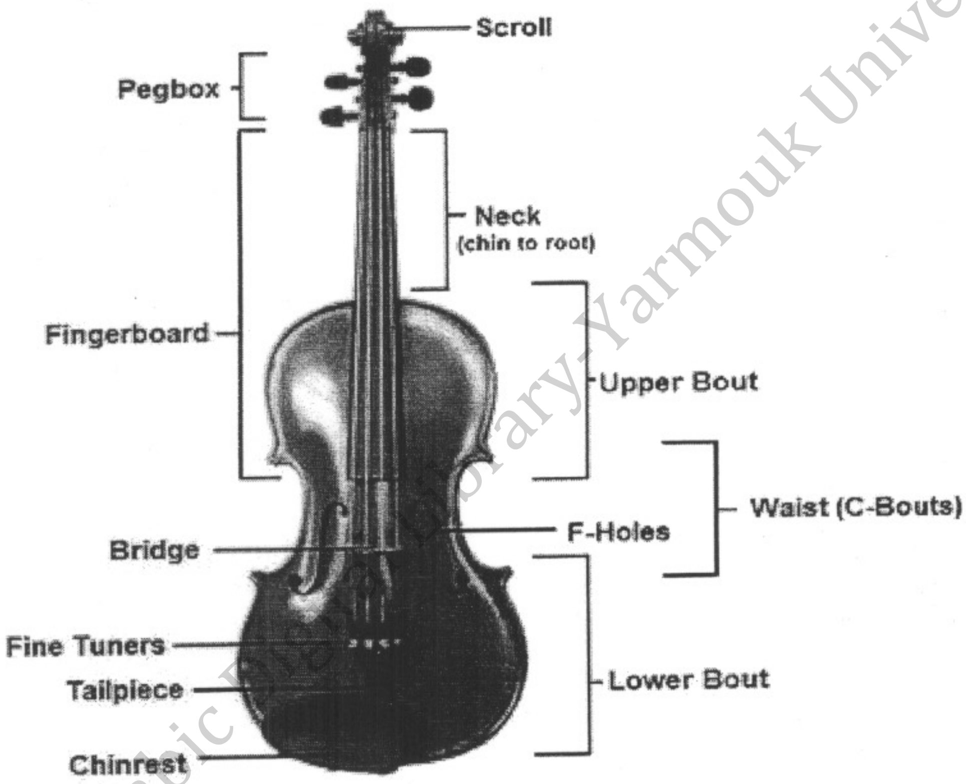
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

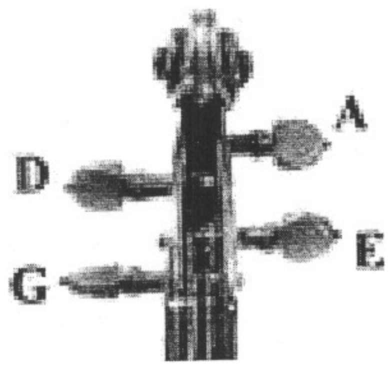
الملاحــــق

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأشكال المرفقة

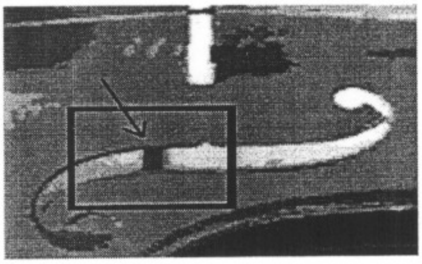
الشكل رقم ١





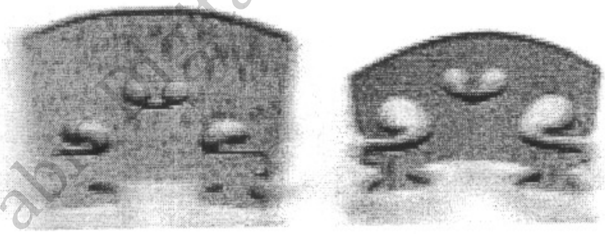
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

The Peg
صندوق المفاتيح



الشكل العلوي يمثل العمود الخشبي الذي يربط بين ظهر وبطن الكمان

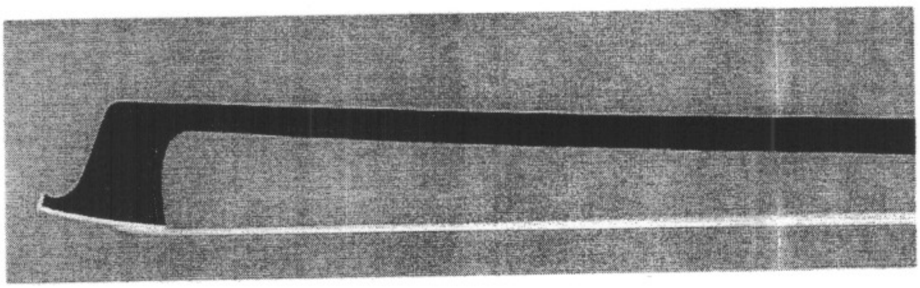
the woody piece which tie the belly with the back of the Violin،Above



the bridge،

يمثل الفرس

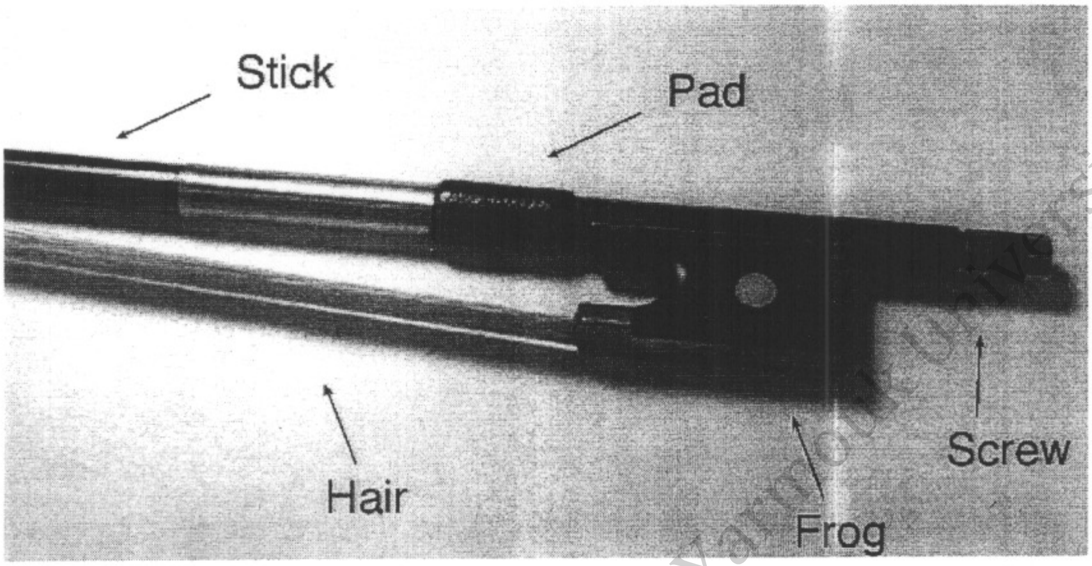
الشكل رقم (٢)



الشكل يمثل رأس القوس العلوي

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

The picture shows the tip bow

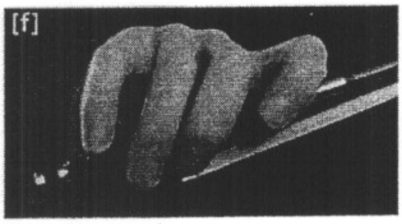


الشكل يمثل كعب القوس

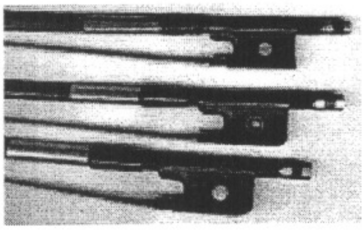
The picture shows the frog



The hand is supinated



The hand is pronated



الشكل يمثل تقسيمات القوس

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ملحق الجداول رقم (١)

مسافات القوس

Whole.	كل القوس
Upper half	نصف القوس العلوي
Lower half.	نصف القوس السفلي
Middle bow	وسط القوس
Nut bow	كعب القوس
Point bow	طرف القوس
Down bow	القوس هابط
Up bow	القوس صاعد
Detache	صوت عريض متقطّع
Staccato	صوت متقطّع
Legato	صوت متّصل
Spiccato	صوت واخز
Sautille	صوت قافز

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

جدول رقم (٢)

الشكل الأدائي

Largo	Very slow	بطيء جدا
Larghetto	Not as slow as largo	ليس بنفس بطؤ Largo
Adagio	leisurely‹Slow	بطيء وغير متعجل
Lento	Slow	بطيء
Moderato	Moderate	متأني
Andante	Moving with a moderate tempo	يتحرك بإيقاع متأني
Andantino	Faster than andante	أسرع من المتأني
Allegretto	A little slower than allegro	أبطأ قليلا
Allegro	Moderately fast	سريع نسبياً
Vivace	brisk‹ animated‹Lively	سريع بحيوية
Presto	rapid‹Fast	سريع
Prestissimo	Very rapidly	سريع جداً

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الوقع Dynamics

Pianissimo	**Very soft**	ليّن جدا
Piano	**Soft**	ليّن
Mezzo piano	**Moderately soft**	ليّن نسبياً
Mezzo forte	**Moderately loud**	عالي نسبياً
Forte	**Loud**	عالي
Fortissimo	**Very loud**	عالي جداً
Crescendo	**Increasing in loudness**	التدرج من اللين إلى الشده
Decrescendo	**decreasing in loudness**	التدرج من الشدة إلى اللين
Diminuendo	**diminishing in loudness**	تقليص العلو
Rinforzando	**sudden increase in loudness**	الزيادة الفجائية في العلو
Sforzando	**play the note with sudden emphasis**	عزف النغمة بشكل تأكيدي

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

Style الأسلوب

Amoroso	tender and affectionate	سهل وحنون ومحبب
Animato	animated; lively	مفعم بالحيوية والنشاط
Calando	gradually softer and slower	بشكل ترنيمي "أبطأ وأرق"
Cantabile	in a singing style	بشكل غنائي
Con Anima	with life and animation	بحيوية وحركة
Con Brio	with vigor and spirit	بنشاط وروحانية
Con Fuoco	with energy or passion	بطاقة وانفعال
Deciso	Decisively	بشكل حاسم
Detache	Detached	بشكل متقطع
Dolce	Sweetly	بعذوبة
Doloroso	Sorrowfully	محزن
Espressivo	Expressively	معبر
Furioso	Furious	غاضب ومهتاج
Giocoso	Humorous	بدعابة وفكاهة
Grandioso	with grandeur	بعظمة وروعة
Grazioso	Gracefully	بشكل جميل ولبق
Legato	smooth and connected	بشكل سلس ومتصل
Leggiero	Lightly	برشاقة

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

Maestoso	**Majestically**	بشكل ملوكي وذو هيبة
Marcato	**marked and stressed**	محدد ومشدود
Marzial	**in the style of a march**	بشكل مسيرة الجيش
Morendo	**dying away**	بشكل متهافت على الحصول على شيء
Perdendosi	**dying away**	بشكل متهافت على الحصول على شيء
Pesante	**Heavy**	بشكل ثقيل
Religioso	**solemn،religious**	مقدس وديني
Rubato	**taken out of tempo**	وكأنه خارج عن الإيقاع
Semplice	**Simple**	بسيط
Sempre	**continuously،always**	مستمر
Sostenuto	**Sustained**	معزز
Soto voce	**in an undertone**	بشكل صوت خافض وضعيف
Staccato	**short and detached**	قصيرة ومنفصلة
Tenuto	**held for ،sustained full value**	معززة بقيمة كاملة للنغمة
Tranquillo	**Tranquill**	ساكن وهادئ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

اللفظ Articulation

Staccato	نقطة توضع فوق أو تحت النغمة وتعني عزفها بشكل قصير
Slur	خط منحني فوق أو تحت النغمة والتي تربط نغمتين مختلفتين والتـــي يجب عزفها بشكل سلس
Tie	خط منحني فوق أو تحت النغمة ولنفس النغمة والتي تدل على عزفها مع بعض بشكل نغمة واحده.
Tenuto	خط فوق أو تحت النغمة يدل على عزفها كاملةً
Accent	رمز يوضع فوق أو تحت النغمة ليدل على عزفها بشده.
Breath Mark	فاصلة عليا توضع فوق السلم الموسيقي ليدل على أخذ نفس

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

Clarity Terms وضوح المدة الزمنية

Assai	Very	كثير
Con	With	مع
L'istesso tempo	نفسsame tempo	الزمن
Meno	Less	أقل
Mosso	agitated ،moved	بحركة واهتزاز
Non troppo	not too much	ليس كثيراً جداً
Piu mosso	Faster	أسرع
Poco	Little	قليلاً
Poco a poco	little by little	قليلاً قليلاً
Sempre	Always	دائماً
Simile	in the same manner	بنفس الأسلوب
Subito	Suddenly	بفجائية

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(Oxford U P, [S.l.]: 2002.)

الملخص باللغة الإنجليزية

Summary of research

Matlqah, Al-Mutasem Muhammed، Usage of the Bow For Violin Players In Arabic Music, Master Thesis in Yarmouk University. 2007 (Supervisor: D. Tarik Ismael).

The researcher noticed through his knowledge about the condition of violinists in Arabic Bands, that they need bowing teamwork in all music fields، and lack a lot about learning the ancient pieces, such as (Sama' and Lunga),which need suitable and logical bowing techniques, so that the piece will be balanced in tune and melody to be defined through it a big reaction with respect to the listener

So what are the difficulties in bowing technique for playing Sama' and Lunga performance? And will it be possible to create suitable and logical bowing for the violinists to surmount the difficulties which they free in performances? For what reason does the Arabic musical bowing correlate?

Bowing is found to improve the performance of the player for his pieces, to play them well avoiding the absurdist and individualism، so it is necessary to produce a study for engaging the service of using the violin

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

bow in Arabic music knowing the result of playing (Sama' and Lunga) forms.

The researcher in this study follows the descriptive analytical method, It comes out through it that there is a series of limited results: First, the research restrict on four (Sama' and Lunga)، Second، the sample restrict for some musicians who play Violin in Jordan with the concern of Arabic scales.

This thesis includes previous studies، which is classified as follow:

- Some research papers which directly correlate with the present study immediately.
- Other research papers which correlate indirectly with the present study.

The researcher reaches some results which contain the supposition truth، whereas the results prove that there is a difference in statistics direction between the central of application degrees at the logical bowing in Arabic forms, As the researcher already concerning violin studies to introduce some ideas helping them to find new methods for Arabic bowing through composers level or till the teachers. The study concludes list of Arabic and English references. After that samples, forms and pictures.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University